

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



Viagem e Utopia em J.- M. G. Le Clézio
Le Chercheur d'or e Voyage à Rodrigues

Maria Paula Silva Costa Alves dos Santos

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
(ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: ESTUDOS FRANCESES)

2009

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de Literaturas Românicas



Viagem e Utopia em J.-M. G. Le Clézio
Le Chercheur d'or e Voyage à Rodrigues

Maria Paula Silva Costa Alves dos Santos

Dissertação orientada por:
Professora Doutora Maria de Lourdes Câncio Martins

Mestrado em Estudos Românicos
Área de Especialização: Estudos Franceses

2009

ÍNDICE

ÍNDICE	1
RESUMO	2
INTRODUÇÃO	6
PARTE I - MUNDO EXTERIOR	15
Viagem e utopia no universo sensível e social	16
1.	Viage
m: referência e representação	16
2.	Percep
ção da realidade e ilusão das sensações	33
3.	Utopia
e questionamento do mundo	43
PARTE II - MUNDO INTERIOR	54
Viagem e utopia da introspecção	55
1.	Viage
m iniciática	55
2.	Em
busca do paraíso perdido	72
3.	Constr
ução da identidade	84
PARTE III - MUNDO LITERÁRIO	94
Viagem e utopia da escrita	95

1.	Config
uração do labirinto	95
2.	Colabo
ração da escrita e da leitura	104
3.	Procur
a do livro total	112
CONCLUSÃO	122
BIBLIOGRAFIA	126

RESUMO

Em *Le Chercheur d'or* (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986), dois romances da autoria de J.-M. G. Le Clézio, é a viagem que estrutura a narrativa, criando uma ruptura entre o mundo civilizado, conhecido, e um outro, da natureza exaltada, que se deseja e se procura, ao sustentar assim a problemática da utopia. Como no modelo legado por Thomas More, a viagem permite, nestes textos, o distanciamento crítico face à sociedade distópica, identificada com a civilização ocidental, ao mesmo tempo que propicia a defesa e a adesão aos valores e às práticas das culturas tradicionais, em comunhão com os elementos. Para aceder a este mundo da pureza original, os sentidos constituem um meio de acesso privilegiado. Le Clézio revela-nos que o que é utópico para uns é distópico para outros, que o seu sonho pode, a qualquer instante, tornar-se um pesadelo. Nestes textos, podemos observar uma dualidade permanente, uma tensão sem resolução entre anti-utopia e utopia, assinalando o modo próprio do autor abordar e problematizar o género.

Trata-se de um projecto utópico abrangente que reflecte as fronteiras da ilha geográfica no espaço da interioridade. Nesta perspectiva original, a viagem da utopia adquire uma dimensão ontológica, iniciática e onírica. De configuração espiralar, ela implicará o retorno do sujeito ao ponto de origem, como uma busca de si próprio, associando-se, todavia, a uma evolução e transformação. A utopia lecleziana da introspecção

parece assim situar-se a meio termo entre uma visão regressiva e progressista, projectando o ser na descoberta da sua identidade.

A viagem utópica que nos propõe Le Clézio não se inscreve todavia num trajecto linear. Segue antes por caminhos labirínticos, rizomáticos, da perda e do reencontro cíclicos, dos meandros sinuosos, que o leitor «cooperante» percorre, numa tentativa de desvendar os sentidos ocultos do texto, desenvolvido segundo os princípios da estética pós-moderna, do heterogéneo, do descontínuo e do fragmentário. Por entre um interminável jogo de reflexos, de estruturas especulares apoiadas na *mise en abyme*, herdada do *Nouveau Roman*, e recorrendo a técnicas de multiplicação, acumulação e cruzamento de registos semióticos diferentes, Le Clézio apresenta uma forma actualizada do projecto utópico. Criando uma ruptura com movimentos literários anteriores, mas também prolongando certas linhas da tradição literária, como a romântica e a simbolista, o autor produz uma obra assente na reescrita e na recomposição que insistentemente procura a sua identidade perfeita e total.

PALAVRAS - CHAVE

Viagem

Utopia

Distopia

Identidade

Pós – Modernismo

RÉSUMÉ

Dans *Le Chercheur d'or* (1985) et *Voyage à Rodrigues* (1986), deux romans écrits par J.-M. G. Le Clézio, c'est le voyage qui structure le récit, dans la mesure où il crée une rupture entre le monde civilisé, connu, et celui d'une nature vantée qu'on désire et on cherche, en soutenant de cette façon la problématique de l'utopie. Selon le modèle légué par Thomas More, le voyage permet, dans ces textes, l'éloignement critique face à la société distopique, assimilée à la civilisation occidentale, en même temps que la défense et l'adhésion aux valeurs et aux pratiques des cultures traditionnelles, en communion avec les éléments. Pour accéder à ce monde de la pureté originale, les sens seront toujours un moyen d'accès privilégié. Le Clézio nous montre que ce qui est utopique pour les uns est distopique pour les autres, que leur rêve peut, à un moment donné, devenir un cauchemar. Dans ces conditions, il y aura toujours une dualité, une tension sans résolution entre anti-utopie et utopie, qui désigne une façon très personnelle d'aborder et de problématiser le genre.

Il s'agit d'un projet utopique étendu qui reflète les frontières de l'île géographique dans l'espace de l'intériorité. Cela étant, le voyage de l'utopie acquiert une dimension ontologique, initiatique et onirique. Par sa configuration spiralée, il dicte le retour du sujet au point de départ, comme une quête du *soi* et du *même*, en signalant une évolution et une transformation. Aussi l'utopie leclézienne de l'introspection conçoit-elle finalement un

modèle hybride, basé sur une vision simultanément régressive et progressiste, qui projette l'être dans la découverte de sa véritable identité.

Le voyage utopique que Le Clézio nous propose ne s'inscrit pas toutefois dans un trajet linéaire. Il suit des chemins labyrinthiques, rhizomatiques, de la perte et de la rencontre cycliques, des méandres zigzagants, que le lecteur «coopérateur» parcourt, à la recherche des sens multiples du texte, celui-ci étant produit selon les principes de l'esthétique postmoderne, de l'hétérogène, du discontinu et du fragmentaire. Parmi un interminable jeu de reflets, de structures spéculaires appuyées sur la *mise en abyme*, héritée du *Nouveau Roman*, et en recourant à des techniques de multiplication, accumulation et croisement de registres sémiotiques différents, Le Clézio présente un modèle actualisé du projet utopique. En créant une rupture avec des mouvements littéraires antérieurs, mais en prolongeant aussi certaines lignes de la tradition littéraire, comme celle du Romantisme ou du Symbolisme, l'auteur produit une oeuvre de réécriture et de recomposition qui cherche son identité parfaite et totale.

MOTS – CLÉS

Voyage

Utopie

Distopie

Identité

Postmodernisme

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Professora Doutora Maria de Lourdes Cância Martins, minha Professora Orientadora, a sua disponibilidade, bem como o acompanhamento e a amizade que sempre me devotou ao longo deste meu percurso; à Professora Doutora Kelly Benoudis Basílio, pelos seus comentários e sugestões constantes, preciosos e sempre encorajadores; a todos os professores que, ao longo dos anos, contribuíram para a minha formação e também aos meus pais, ao meu irmão, colegas e amigos, pelo incentivo e apoio que sempre me concederam.

A todos, o meu reconhecimento e um grande obrigada.

Les trésors sont inaccessibles, impossibles. Ils sont l'«or du sot». (Le Clézio, *CO*, 319)

La fin des voyages est toujours triste, parce que c'est la fin des rêves. (Le Clézio, *VR*, 129)

ABREVIATURAS

<i>PV</i>	<i>Le Procès-verbal</i> (1963)
<i>D</i>	<i>Le Déluge</i> (1966)
<i>EM</i>	<i>L'Extase matérielle</i> (1967)
<i>G</i>	<i>La Guerre</i> (1970)
<i>VC</i>	<i>Voyages de l'autre côté</i> (1975)
<i>M</i>	<i>Mondo et autres histoires</i> (1978)
<i>IT</i>	<i>L'Inconnu sur la terre</i> (1978)
<i>CO</i>	<i>Le Chercheur d'or</i> (1985)
<i>VR</i>	<i>Voyage à Rodrigues</i> (1986)
<i>O</i>	<i>Onitsha</i> (1991)
<i>P</i>	<i>Pawana</i> (1992)
<i>Q</i>	<i>La Quarantaine</i> (1995)
<i>R</i>	<i>Révolutions</i> (2003)
<i>A</i>	<i>L'Aficaïn</i> (2004)

INTRODUÇÃO

A decisão de atribuir um título compósito a este estudo, baseado na temática da viagem e da utopia, parte do princípio de que é o *topos* da viagem que fundamenta a narrativa utópica de Thomas More, o criador do género, no século XVI. A viagem não deixará de estar presente em textos posteriores dos que adoptaram este modelo, Tomaso Campanella, Ludovico Zuccolo, Francis Bacon, entre outros, ou então o problematizaram, como Louis-Sébastien Mercier, o inventor da ucronia, e na nossa Contemporaneidade, H. G. Wells, Herman Hesse, Michel Tournier e nomeadamente Jean-Marie Gustave Le Clézio. Como N. Minerva observa, «travel is to be considered a constitutive principle, and not a mere literary device, deriving from the projection of the utopian place in faraway lands»¹.

Com efeito, a deslocação no espaço (ou no tempo) constitui o verdadeiro elemento estruturante da utopia literária, já que, criando uma ruptura com o mundo conhecido, irá assumir-se como o meio de acesso privilegiado a esse mundo *outro*, de perfeição e de absoluta felicidade, que configura a ilha utópica. Irá também permitir o distanciamento crítico que, no Pós-Modernismo, aparecerá associado a uma atitude de constante questionamento, face à incerteza que domina o homem dos tempos modernos. A nossa

¹ N. Minerva, "Travel", in *Dictionary of Literary Utopias*, coord. de Vita Fortunati e Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 607.

preferência pela utopia contemporânea abre-nos a possibilidade de considerar e analisar a transformação e a problematização do género.

Le Clézio é um dos autores da nossa época que nos parece manter uma relação privilegiada com este paradigma narrativo, marcado todavia por uma permanente dualidade entre anti-utopia e utopia, mesmo se a primeira parece associar-se mais ao período de contestação e alienação que marca a fase inaugural da sua produção e a segunda aos anos subsequentes, dominados pelo sonho e pela evasão. O tema da viagem, que atravessa a sua escrita, ganha uma maior visibilidade a partir de meados dos anos 1970, sobretudo por se aliar ao da utopia, contribuindo assim para uma reconfiguração dos seus textos.

Em *Le Chercheur d'or* (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986), dois romances fortemente ligados do ponto de vista diegético e inscritos na segunda fase do autor, é a viagem que irá sustentar e estruturar a problemática da utopia. Na expansão do modelo que esta lhe propõe, o trajecto para o mundo desconhecido é representado simultaneamente como busca e fuga, tornando assim possível a denúncia e a crítica à sociedade contemporânea de um Ocidente distópico e a defesa dos valores das sociedades tradicionais, como busca da felicidade em comunhão com a natureza. Trata-se de uma temática central nestes dois textos, que por isso mesmo adoptámos como *corpus* do nosso estudo, não sem dedicar também a nossa atenção às múltiplas relações dialógicas que ambos estabelecem entre eles, com a restante obra de Le Clézio e de outros autores e sistemas semióticos.

Pretendemos, com este estudo, dar algum contributo para uma reflexão sobre a escrita do autor, questionando a sua adesão ao modelo literário proposto por More, no contexto da sua estética pós-moderna. Procuraremos demonstrar que Le Clézio amplia o conceito fundador e matricial da utopia social a campos habitualmente fora da sua área de intervenção, ao construir um projecto ideal, de carácter ontológico, que reflecte as fronteiras da ilha no desdobramento dos mundos **exterior**, **interior** e **literário**. Tentaremos igualmente comprovar que a utopia estabelece o diálogo com outros géneros, não só com o romanesco, a partir do século XVII, na construção textual de autores como Foigny, Tyssot e Veiras, mas também com o autobiográfico e géneros afins, conjugando a ficção e a história, o registo poético e narrativo. Nesse desenvolvimento, iremos finalmente abordar a questão do sincretismo e da reescrita na prática de Le Clézio, reenviando para o espaço mais amplo da literatura contemporânea.

O nosso estudo apresenta três partes, cada uma delas integrando três capítulos, como se viesse a obedecer a uma ordem subjacente e universalmente aceite, baseada nesse número fundamental e perfeito simbolizando a expressão de uma totalidade, que o nosso trabalho procura ter em conta, na irradiação tripartida dos seus mundos exterior, interior e literário. Acresce que a estrutura da primeira parte parece reflectir-se na da segunda, da mesma forma que esta na da seguinte. Poder-se-á assim observar uma espécie de *mise en abyme*, técnica herdada do *Nouveau Roman* e que Le Clézio reiteradamente põe em prática, como uma galeria de espelhos, em que a imagem se reflecte e também é reflectida, invertida e tornada sempre outra.

Assim, num primeiro momento, a nossa atenção incidirá sobre a viagem e a utopia no universo sensível e social. Veremos como a deslocação das entidades ficcionais, remetendo para um percurso geográfico, real ou imaginário, representado linear ou circularmente, se liga estreitamente à Literatura de viagens, ora possibilitando a construção de uma utopia, ora do seu contrário, distópico. Por um lado, baseando-se na valorização e na ilusão das sensações no quadro de uma relação simbiótica com a natureza. Por outro, despertando uma consciência crítica sobre o mundo moderno, marcado pela guerra, pela destruição, pela violência e pelas desigualdades sociais. Na segunda parte, atentaremos à viagem e à utopia da introspecção. Observaremos como a viagem realizada no plano físico constitui um ponto de partida para uma outra: a viagem iniciática do ser em busca de si próprio, da sua verdadeira identidade, do retorno às origens e/ou da tentativa de recuperação do paraíso da infância, levando à criação de uma utopia pessoal, não obstante, também a partir do desdobramento das imagens da alteridade. Na terceira e última parte, consideraremos a viagem e a utopia da escrita, nomeadamente no que diz respeito à figura do labirinto, uma das heranças mais relevantes que a literatura pós-moderna irá reconfigurar, ao apelar à leitura como um acto de colaboração, de acordo com as posições teóricas da Semiótica. O que nos levará também a acompanhar a dinâmica de uma escrita em busca de uma nova identidade como totalidade e perfeição que todo o projecto utópico aspira alcançar.

A estrutura do trabalho encontra-se ligada à metodologia seguida. Assim, nas duas primeiras partes, abordaremos aspectos mais temáticos, incidindo na viagem e na utopia, enquanto que, na terceira, contemplaremos essencialmente a questão literária, o que não inviabiliza, em absoluto, o seu cruzamento. Com efeito, existe um diálogo íntimo entre forma de expressão e forma de conteúdo que reconhecemos e procuramos não ignorar. Por

outro lado, se alguns capítulos parecem reenviar exclusivamente para o tema da viagem e outros para a problemática da utopia, o que acontece por razões de sistematização e de clareza conceptual, na verdade, em todos eles se pretende inter-relacionar esses campos de investigação.

Dado o carácter abrangente da(s) temática(s) que nos propomos tratar, sempre que considerarmos pertinente, serão estabelecidas conexões com outros textos de Le Clézio e de outros autores do passado e do presente. Sendo a Literatura um sistema aberto, recorreremos à prática de outros autores que não se inscrevem no âmbito da literatura francesa, em que se inscreve o nosso *corpus*.

No desenvolvimento do nosso trabalho, procuraremos apoiá-lo do ponto de vista teórico, embora sem nos vincularmos a uma única posição. Nesse sentido se irá conciliar diferentes entendimentos da viagem, focando a conceptualização de Jean-Didier Urbain e Maria Alzira Seixo, a par da de Vladimir Jankélévitch, à partida contrárias. No que respeita à utopia, não deixaremos de considerar as linhas abertas por Louis Marin, Lyman Tower Sargent, Raymond Trousson ou ainda por Paul Ricoeur, Micheline Hugues e Khrishan Kumar, entre outros, como essenciais para a abordagem do projecto utópico configurado pelo texto literário. Por outro lado, atentaremos à relação que o sujeito estabelece com o mundo, através do corpo e da linguagem, de acordo com a lição da Fenomenologia, proposta por Merleau-Ponty e seguida por Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard e Michel Collot. Para o tratamento da questão da identidade, destacaremos a reflexão de Paul Ricoeur, com base na dialéctica *mesmidade/ipseidade*, indissociável dos conceitos de identidade narrativa e alteridade, e mantendo afinidades com o pensamento de Heidegger e Husserl. Para a abordagem da problemática literária, a nossa atenção recairá sobretudo nos estudos sobre a intertextualidade e a questão dos géneros (Michail Bakhtine, Julia Kristeva, Roman Jakobson, Gérard Genette, Harold Bloom e Aguiar e Silva), bem como do Pós-Modernismo (Carlos Ceia, Antoine Compagnon e Henri Meschonnic), implicando um olhar atento sobre a construção do labirinto (André Peyronie e Bernard Vouilloux) e as posições teóricas recentes da Semiótica, relativas à leitura como acto de colaboração (Wolfgang Iser, Umberto Eco, Philippe Hamon, M. Otten e Michel Picard). Para além destes suportes teóricos, o nosso estudo irá ainda considerar os ensinamentos da psicanálise, desde Sigmund Freud a Wilfred Bion, passando por Melanie Klein e Donald Woods Winnicott. É de referir também um diálogo vivo que procuraremos manter com a crítica ensaística mais atenta à obra de Le

Clézio, nomeadamente a de Jacqueline Dutton, Jean Onimus, Jean-Xavier Ridon, Germaine Brée, Diane Barbier, Isabelle Roussel-Gillet ou ainda Isa Van Acker e Sophie Jollin-Bertocchi.

A bibliografia que se apresenta, sem se procurar aceder à exaustividade, divide-se em quatro partes, de modo a facilitar a sua consulta: obras de Le Clézio, estudos críticos sobre o autor, obras e artigos de referência e diversos. Alguns dos textos indicados, nomeadamente a *Revue des deux mondes* e os estudos ensaísticos de Matei Calinescu e Michel Raymond, apesar de não serem referidos ao longo da nossa análise, constituem um suporte teórico importante, a que sempre recorreremos durante o nosso trabalho.

PARTE I - MUNDO EXTERIOR

Viagem e utopia no universo sensível e social

- 1. Viagem: referência e representação**
- 2. Percepção da realidade e ilusão das sensações**
- 3. Utopia e questionamento do mundo**

Viagem e utopia no universo sensível e social

Nos seus textos, Le Clézio explora o tema da viagem e da utopia a vários níveis. Num primeiro plano de abordagem, centrado no mundo exterior, é possível observar como a viagem física, enquanto referência e representação, suporta e estrutura uma utopia de carácter social. A par da viagem, os sentidos revelar-se-ão um meio de acesso privilegiado ao mundo utópico, desejado e a descobrir. Inscrevendo-se na tradição de More, o autor não deixará, contudo, de problematizar o género, de acordo com as tendências da escrita pós-moderna e o seu modo próprio de o abordar.

1. Viagem: referência e representação

Na perspectiva de Jean-Didier Urbain², o conceito de *viagem* define-se como um percurso geográfico, referencial e verificável, implicando deste modo uma deslocação no espaço. Esta pode corresponder a uma procura ou a uma fuga, consistindo a primeira na tentativa de uma descoberta, no final do percurso, e a segunda na de um afastamento desejado, relativamente ao ponto de origem, ao mundo da experiência vivida. E se, na maioria das vezes, a viagem respeita a noção de «périple» e a fuga assinala uma simples ruptura, na verdade, a fuga também pode ter um fim, um projecto, e aparecer ligada a uma procura, inscrita num «ir» e num «voltar». A viagem, que outrora era uma consequência, torna-se, ainda no dizer de J.-D. Urbain, cada vez mais uma finalidade.

Por sua vez, o viajante transporta consigo uma visão do mundo, um código de percepção, a partir do qual interpreta os espaços. Possuindo a «síndrome de Armstrong», mostra ser um observador privilegiado, um descobridor, um revelador do real. Através da sua escrita, elevada ao estatuto de «literatura de revelação», tende a representar e a salvar o mundo desconhecido, ignorado ou esquecido. A partir daí, surge a noção de *interstício* ou *intervalo*, «pequeno espaço vazio», a que ainda se pode aceder. Não se trata de ir até aos confins do mundo, mas de descobrir, no centro da complexa rede de espaços, «rasgões», lugares onde as malhas sejam menos cerradas.

² Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002.

Na modernidade, o viajante adquire um «olhar múltiplo», utilizando diversos meios de comunicação e apreendendo o mundo segundo diferentes perspectivas, já não só a da marcha ou a do barco, mas também a da diligência e a do comboio. O progresso introduz a velocidade no universo da viagem, o que provoca uma redução das distâncias e do tempo. Seguindo o olhar do mesmo crítico, poder-se-á afirmar que o avião, tal como veremos, ignorado por Le Clézio nos textos sobre os quais incide a nossa atenção, transporta consigo um suplemento de experiências perceptivas. Mesmo admitindo que a viagem aérea não é uma «verdadeira» viagem³, resta-lhe a magia desta peripécia necessária a todo o périplo na utopia – essa experiência do «intervalo fluído», essa «travessia turva» que suspende por momentos o viajante num espaço indeterminado onde ele perde as suas referências geográfico-temporais e se precipita algures.

Para Maria Alzira Seixo⁴, subjacente ao próprio conceito de viagem está um impulso accional que mobiliza o sujeito, lançando-o no espaço e no tempo, que se expressa em movimento. Espaço e tempo surgem como categorias diametralmente opostas: à medida que se avança no espaço, vai-se escoando o tempo, pelo que o primeiro implica um ganho e o segundo uma perda. Esse ganho corresponde à *deslocação*, ao movimento sobre o qual assenta toda a viagem física, e cujo *modus operandi* consiste na validação de um processo de substituição e de transferência de locais, que nem sempre é matéria da obra literária. Muitas das narrativas de viagem, nomeadamente na contemporaneidade, ignoram o movimento de travessia, da viagem propriamente dita, sobretudo quando o percurso é efectuado de avião, como anteriormente considerámos, para se concentrarem na *paragem*, que permite articular as várias fases da deslocação ou que marca o termo do movimento. A reiteração da paragem ao longo do percurso, ligando a viagem muito mais a um ritmo do que a um impulso, mormente quando se trata de várias paragens, leva a que uma parte significativa da literatura de viagens acabe por manter apenas uma relação ténue com elas e seja muito mais um resultado ou uma consequência do que um processo ou uma sequência. Torna-se então legítimo considerar que a viagem não se define apenas pelo movimento, deslocação, mas também pela ruptura das suas paragens em determinado(s) lugar(es).

³ Veja-se, a título de exemplo, a opinião de D. J. Boorstin, a propósito do turista: «Le touriste parvient au but sans avoir fait l'expérience du voyage. Pour lui, c'est toujours la même chose: il se rend d'un point à un autre.» (D. J. Boorstin, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986, p. 125). É de notar que, para J.-D. Urbain, entre o viajante e o turista, a diferença é apenas de grau e não de natureza, pelo que o turista também é um viajante.

⁴ Maria Alzira Seixo, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

Além disso, sendo a viagem indagação, não há respostas que indiquem o seu termo. Aliás, um ponto de chegada representa sempre um novo ponto de partida ou de retorno, não sendo o regresso uma viagem em sentido contrário, nem tão pouco o complemento ou o excesso da viagem de ida. Para Maria Alzira Seixo, todo o percurso implica um impulso frontal e um retorno, tal qual o mar, em seu fluxo e refluxo. O que não quer dizer que se volte sempre ao mesmo sítio ou que nunca se parta para não mais voltar. Significa antes que a noção de deslocação efectiva e definitiva se associa ao conceito imaginário de «torna-viagem».

Para Jankélévitch⁵, no entanto, a viagem moderna distingue-se pelo seu carácter inconcluso e pela quase total ausência de retorno. Com efeito, a partir do Romantismo, a viagem consubstancia-se na expectativa ilimitada, na ânsia, no sonho e na evasão. O próprio «Bateau ivre», de Rimbaud, marcado pelo desgoverno e pelo consequente arrebatamento do sujeito, encontra o seu fundamento na expectativa sem limites de conquista, de conhecimento, de mudança e de prazer, sobretudo na expectativa do desconhecido.

Os relatos de viagem dos escritores da modernidade surgem, por sua vez, como um percurso interior a partir do espaço exterior, que é relegado para segundo plano, como acontece com Marguerite Yourcenar e com Peter Handke. A este contexto se aplica o conceito de «entidade perceptiva» enunciado por Derrida⁶, remetendo para a ideia de que só viaja quem interioriza o processo de deslocação e capta o seu sentido.

Contudo, a questão do sentido só é operativa quando o sujeito estabelece uma relação com o outro. Para Derrida, o *outro* não é propriamente corpóreo, é sim a visão do seu princípio, a percepção pelo olhar do limiar de uma identidade diferente, cujo ponto de vista é designado por «margem». O outro enquanto entidade torna-se elemento constitutivo essencial do próprio conceito de *travessia*. O outro surge como a outra face da travessia, começa quando esta atinge o seu termo e, quando isso acontece, perde a sua margem. É a «visibilidade» do objecto, do outro, que leva ao conhecimento, ao «saber» do sujeito e à reconstituição da identidade própria. Há uma reconversão do conhecimento do mundo e do outro em conhecimento de si.

Na nossa análise, tomaremos em consideração as teorias da viagem apresentadas que, de uma maneira geral, se complementam. Apenas a posição teórica de V. Jankélévitch se

⁵ Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963.

⁶ Cf. Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

afigura oposta às de J.-D. Urbain e de M. Alzira Seixo, um apontando para a linearidade sem término e os outros para a circularidade de um percurso que todos eles reconhecem como iniciático. Será ainda assim possível, como procuraremos demonstrar, realizar a síntese e encontrar um ponto de convergência entre posições tão díspares.

Mas não podemos deixar aqui de referir também as ideias do próprio Le Clézio relativamente à viagem. No *Livre des fuites* (1969), o autor questiona e subverte, de forma original, os conceitos de *deslocação* e de *imobilidade*. O viajante já não se define através do movimento do seu corpo no espaço, mas pela sua imobilidade face a um movimento que lhe é exterior. Inversamente, o sedentário afirma-se pelo seu movimento, num espaço imóvel. Confrontamo-nos assim com um fenómeno de relatividade. O movimento já não é pensado em termos de deslocação, mas como uma questão de ponto de vista. Como Jean-Xavier Ridon observa, a fronteira entre o dinâmico e o estático é abolida em Le Clézio: «il n’y a plus un sédentaire et un voyageur mais un voyageur-sédentaire pris dans un mouvement-immobile.»⁷.

Na sua obra, distingue Jacqueline Dutton⁸ uma primeira fase, mais sedentária, de alienação e de contestação, marcada pela angústia existencialista e pelo *Nouveau Roman*, e que tem o seu início no *Procès-Verbal* (1963), de uma segunda, menos fechada e pessimista, deixando já entrever um mundo ideal à parte, no seio das culturas ameríndias, e considerada a partir de *Voyages de l’autre côté* (1975), quando o tema da viagem se impõe de forma mais visível. Em *Le Chercheur d’or* (1986), Alexis vai até Rodrigues em busca do tesouro do Corsário desconhecido; em *Étoile errante* (1992), Esther e a mãe abandonam Nice para alcançar Israel, a Terra Prometida, e, em *La Quarantaine* (1995), Jacques, Léon e Suzanne vogam em direcção à Ilha Maurícia, à procura de uma vida melhor, no regresso às origens. O termo «viagem», na maior parte dos casos ausente dos títulos das obras, integra todavia alguns deles: *Voyages de l’autre côté* (1975), apontando para uma deslocação no mundo real, bem como no mundo imaginário; *Voyage au pays des arbres* (1978), representando um encontro com a natureza e os seus elementos, e *Voyage à Rodrigues* (1985), com um “regresso” à ilha do tesouro.

⁷ Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L’Exil des mots*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 22.

⁸ Jacqueline Dutton, “Voyages avec Le Clézio: des tentatives de fuite aux itinéraires utopiques”, in *Récits du dernier siècle des voyages: de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, coord. de Olivier Hambursin, Paris, PUP-S, 2005, pp. 197, 198.

Se o tema da viagem parece, com efeito, ganhar maior visibilidade apenas na segunda fase, a verdade é que ele se encontra sempre presente no universo romanesco do escritor. No seu primeiro período, escreve *Le Livre des fuites* (1969), cujo protagonista é um viajante compulsivo. Além disso, já em criança, aos oito anos de idade, redigira uma narrativa de aventuras, no estilo de Conrad, intitulada *Un Long voyage*, referente à sua primeira viagem a África, à Nigéria, a qual assinala o encontro com um mundo e um pai desconhecidos. Esta experiência foi para ele de tal forma marcante que, mais tarde, apesar das suas inúmeras incursões pelo México, pelo Panamá, pela Índia e por África, irá afirmar: «J'ai toujours l'impression que je n'aurai fait qu'un seul voyage dans ma vie: celui-là.»⁹. Viagem essa que refere e representa nos seus romances. *Onitsha* (1991) é a versão romanceada desta história verdadeira: Fintan escreve um romance com o mesmo título, no navio que o leva a África, onde chega no dia 13 de Abril de 1948. A coincidência com o dia e o mês de nascimento do autor e com o ano da viagem que realizou durante a infância confere a esta data um valor simbólico, de retorno às origens, como uma espécie de renascimento.

Numa perfeita adesão às linhas abertas pelo Pós-Modernismo que, a partir dos anos oitenta, para lá da vertente feminina e pós-colonial, privilegia a escrita de teor autobiográfico, a sua obra não separa a literatura da (sua) vida, assumindo-se como autoficcional. Sublinhe-se que a narrativa pós-moderna só revela uma verdade problemática, fragmentada. Em textos como *Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *Onitsha*, *La Quarantaine* e *L'Africain* (2004), acedemos a registos do autor, a fragmentos de uma identidade, inscrita num percurso referencial também ele sempre suspenso, segmentado. Afigura-se assim uma descontinuidade que se revelará no entanto profícua e estimulante, susceptível de abrir vias de recomposição.

Le Chercheur d'or e *Voyage à Rodrigues* são, com efeito, dois romances inspirados na história familiar e pessoal de Le Clézio¹⁰: o primeiro evoca a vida do avô paterno, a expulsão da casa natal, o exílio na cidade, a aventura do mar e a procura desenfreada do tesouro do *Privateer*, que a partida para a Guerra de 1914-1918 suspende; o segundo foca a viagem do autor à ilha almejada, reproduzindo fielmente os passos do seu antepassado. O seu carácter autobiográfico permite-nos reconhecer, na representação do mundo físico, cruzado com o

⁹ Veja-se Gérard de Cortanze, "Une littérature de l'envahissement", in *Magazine Littéraire*, nº362, février 1998, p. 25.

¹⁰ "Inspiração" reiteradamente evocada pela crítica.

ficcional, espaços referenciais: o Arquipélago de Mascarenhas, Inglaterra e França, num caso, e a ilha Rodrigues, no outro. As viagens realizadas reenviam-nos assim para uma multiplicidade de percursos *geográficos, referenciais e verificáveis*, tal como o entende J.-D. Urbain, mas parte da magia da escrita de Le Clézio nasce da conjugação do real com o imaginário. E a própria narrativa da utopia joga precisamente com esta ambiguidade entre espaços existentes e inventados.

Em *Le Chercheur d'or*, o narrador-personagem cumpre uma trajectória principal, que todavia estrutura o percurso da narrativa utópica (Boucan – Forest Side – Rodrigues – Inglaterra/França – Forest Side – Rodrigues – Forest Side – Boucan – Forest side – Mananava – La Rivière Noire – Mananava – praia, não longe do Boucan). O que não o impede porém de seguir outras rotas mais circunscritas e detalhadas: durante a infância, no Boucan, o caminho de casa até ao mar, através dos campos da cana de açúcar; depois, a viagem de Forest Side a Rodrigues, passando por Agalega, Frégate e Saint-Brandon; em Rodrigues, o trajecto do hotel de Port Mathurin até a Anse aux Anglais (Port Mathurin – Hitchen Street – Barclay's Street – Raffaut – Rivière Lascars – Anse aux Anglais); a exploração da ilha (Anse aux Anglais – Le Comble du Commandeur – La Rivière Roseaux – Le Ravin); a partida para a Grande Guerra (Waterloo – Ypres – Somme) e a caminhada próxima do final, do Boucan a Mananava, seguindo Le Mont Terre Rouge – Le Bassin aux Aigrettes – Brise-Fer – La Rivière Noire. A esta pluralidade de trajectórias vai suceder-se, em *Voyage à Rodrigues*, um percurso único, que surge finalmente como uma quase repetição ou citação, por parte do narrador, do trajecto seguido pelo avô Alexis na ilha Rodrigues: Rivière Roseaux – Anse aux Anglais – le Comble du Commandeur – le Ravin – La Rivière Noire – Rivière Roseaux.

A constante deslocação no espaço, sobre a qual assenta a viagem da utopia, e que se efectua nos dois textos, conduz-nos a reconhecer, nos termos de M. Alzira Seixo, que cada ponto de chegada se torna invariavelmente um novo ponto de partida e que a uma viagem se sucedem outras. Assim, por exemplo, quando Alexis chega a Rodrigues pela primeira vez, sente que chegou ao fim de uma viagem - «Ainsi le voyage s'achève.» (CO, 163) -, para logo de seguida iniciar uma nova: «j'arrive sur les collines qui dominant l'Anse aux Anglais, où va s'accomplir toute ma recherche.» (CO, 169). Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador realiza a viagem à ilha, que todavia não aparece como um ponto de chegada (não é feito aliás o relato da travessia), mas como um ponto de partida.

A referência à viagem nestes termos permite-nos considerá-la na linearidade da sua representação. Trata-se, contudo, de seguir uma linha descontínua e fragmentária. Em *Le Chercheur d'or*, o percurso geral efectuado por Alexis encontra-se organizado segundo a divisão da obra em capítulos, correspondendo os dois primeiros a um só lugar e os cinco restantes a vários. A técnica do *resumo*, observada na segunda e quinta parte do romance, relativas a Forest Side e à Guerra (da qual há apenas dois testemunhos fragmentados), contrasta com a *pausa* e o vagar narrativo da primeira, da terceira e da quarta, referentes ao Boucan e à viagem inicial a Rodrigues. É ainda de notar que cada novo espaço referenciado é precedido de uma viagem apenas relatada, quando se passa de um lugar disfórico para um outro contrário. Finalmente, podemos observar, ao nível da trajectória principal que sustenta a narrativa, uma alternância entre lugares utópicos e anti-utópicos, sobretudo se acrescentarmos ao percurso traçado a viagem por mar, de França a Forest Side, que o narrador sente como profundamente libertadora: «Déjà la guerre est une légende, transformée par l'imagination du conteur.» (CO, 273). Refira-se, a este propósito, o papel preponderante da memória, que tende a reter as lembranças agradáveis e a apagar os acontecimentos disfóricos. Em *Voyage à Rodrigues*, a deslocação do autor à ilha é representada de forma truncada, sem ponto de partida, sem travessia e sem regresso. A narrativa de viagem é ainda constantemente suspensa pelas considerações do próprio narrador e entrecortada por fragmentos de discurso, a partir do diário do avô e de outra literatura de viagens. Em ambos os textos, o labirinto físico, constituído por elementos da natureza tais como pedras, arbustos ou canas de açúcar, reenvia para uma viagem marcada pela temática da perda e do reencontro, especialmente quando os protagonistas não dispõem da ajuda de nenhuma outra personagem, desempenhando a função de «fio de Ariadne» ou do guia da narrativa utópica.

Este efeito de descontinuidade, baseado em certos casos numa relação de alternância entre espaços utópicos e anti-utópicos que se repetem, leva-nos a pensar nas viagens com retorno e na recorrência da estrutura circular nas obras. *Le Chercheur d'or* inicia-se e termina na ilha Maurícia e com a referência ao mar. O narrador regressa uma vez ao Boucan, a Rodrigues e a Mananava, duas vezes a Forest Side e efectua cinco viagens marítimas, das quais relata três. Só a viagem para a guerra não tem regresso, pois, como adiante referiremos, ela marca uma ruptura com o passado, assinalando a passagem da infância à idade adulta. Note-se que a viagem da utopia implica sempre o retorno ao ponto de origem,

neste caso às imediações do Boucan, já que por definição assenta no relato do viajante. Em *Voyage à Rodrigues*, muito embora o narrador se mantenha na mesma ilha do princípio ao fim do texto, regressa constantemente aos mesmos lugares: «Instinctivement, je reviens au poste d'observation, en haut de la pointe Vénus» (VR, 29); «C'est vers cet endroit [le ravin] que je retourne, chaque fois que j'arrive au fond de la vallée.» (VR, 83).

Refira-se que, em *Le Chercheur d'or*, a viagem é circular. Volta-se sempre ao ponto de partida, efectuando-se por norma o retorno, embora tratando-se aqui de um movimento inconcluso, já que no final, quando a viagem de Alexis parece ter finalmente chegado ao seu termo, ele manifesta o desejo de voltar a partir, de percorrer os mesmos espaços, até ao «outro lado do mundo», onde a guerra não tem lugar. A originalidade de Le Clézio consiste assim em criar um novo tipo de viagem, com base na conciliação de duas perspectivas, à partida contrárias, de acordo com a visão de J.-D. Urbain e M. Alzira Seixo, por um lado, e de V. Jankélévitch, por outro.

Sublinhe-se ainda que a linearidade e a circularidade da deslocação no espaço encontram o seu reflexo também no tempo, sobretudo em *Le Chercheur d'or*. Ao longo dos seus sete capítulos, a acção decorre linearmente, entre 1892 e 1922, mas o narrador acaba por se inscrever num tempo circular: «Chaque jour est semblable à l'autre, chaque nuit se recommence.» (CO, 148). Em *Voyage à Rodrigues*, as marcas relativas ao tempo cronológico dizem respeito à viagem do avô. Contudo, o narrador, como figura problemática do autor, integra-se num tempo sem duração: «Il y a un hors du temps, ici, à Rodrigues, qui effraie et tente à la fois.» (VR, 15). É de notar que a ausência de tempo, representado circularmente, aparece associada ao espaço da interioridade e da subjectividade de cada um dos narradores-personagens, bem como à construção da sua utopia.

Ao complementarem-se, representação linear e circular criam uma constante dialéctica entre dinamismo e estatismo, o primeiro baseado na *deslocação* e na viagem física, inscritas na marcha do tempo, e o segundo na *paragem*¹¹ e na perda da noção das referências espacio-temporais, como é próprio das narrativas utópicas: «Il me semble être hors du temps, dans un autre monde.» (CO, 163); «Je crois que j'ai oublié un instant qui j'étais, de quel temps, de quel monde.» (VR, 72). Observamos também uma «espacialização do tempo» e uma «temporalização do espaço». No caso do Boucan, o tempo parece à

¹¹ Ao considerar aqui os termos «deslocação» e «paragem», retomamos as teorias apresentadas por M. Alzira Seixo e em parte também por J.-D. Urbain, que associa o movimento físico unicamente à «deslocação».

distância da memória uma espécie de «super-espaço»¹², designado pela fórmula consagrada «au temps du Boucan» (CO, 33). Em *Voyage à Rodrigues*, o autor-narrador situa a ilha utópica «dans l'éternité de l'espace» (VR, 15).

Em *Le Chercheur d'or*, as pequenas viagens que Alexis efectua na região do Boucan, durante a infância, colocam-no em contacto com o mundo natural, que ele transforma num lugar mítico, inicialmente apreendido como imutável e eterno. O estatismo surge associado à contemplação, ao êxtase, à relação simbiótica que o narrador estabelece com os elementos da natureza, com um mundo utópico, perfeito e cristalizado no tempo: «Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel.» (CO, 23). Uma violenta tempestade, de contornos bíblicos (na referência ao ciclone ocorrido na ilha em 29 de Abril de 1892), provocará, no entanto, a expulsão do paraíso, assinalando uma ruptura materializada na primeira viagem para fora do Boucan. A cidade, em Le Clézio anti-utópica desde o início da sua produção literária, tenderá a restringir os movimentos do narrador a apenas algumas saídas na companhia dos progenitores. Com a morte do pai, a opressão espacial acentuar-se-á: «Nous étions prisonniers de notre île, sans espoir d'en sortir.» (CO, 102). Do encontro com o navio *Zeta*, resultará contudo uma outra ruptura e uma nova partida. O narrador seguirá a rota determinada pelo Capitão Bradmer, a qual imprime dinamismo à viagem, mas incorrerá uma vez mais num estatismo espacio-temporal que o levará a reconhecer que «la mer abolit le temps» (CO, 157) e comporta «un horizon sans limite» (CO, 123). O mar é, aliás, a via que se abre à passagem do espaço urbano anti-utópico para a ilha da utopia, fora do tempo. Terminada a guerra, que se inscreve na linha temporal de 1914 a 1918, a viagem de regresso ao Arquipélago de Mascarenhas conjuga novamente dinamismo com estatismo: «Passé de côté, le navire roule considérablement (...) Les escales dans les ports de Mombasa, de Zanzibar, la route jusqu'à Tamatave, tout cela est passé très vite» (CO, 274); «Autour de nous, l'immensité bleue de la mer où avancement lentement, avec nous, les longues lames frangées d'écume.» (CO; 274). No último capítulo, Alexis desloca-se numa pluralidade de espaços (Forest side, Boucan, Mananava, Rivière Noire e praia), o que confere ritmo e dinamismo à acção. Mesmo assim, o narrador, quando regressa ao Boucan, volta a sentir a paragem do tempo: «Le temps a cessé de courir.» (CO, 318). *Voyage à Rodrigues* é

¹² Cf. Manuela Ledesma, "Statisme et dynamisme dans *Le Chercheur d'or* de J.M.G. Le clézio", in *Actes du Colloque International*, coord. de Elena Real e Dolores Jiménez, València, Eds. Servei de Publicacion de la Universitat de València, 1992, pp. 141-148.

significativamente mais estático. Por um lado, trata-se de uma só viagem, confinada ao espaço exíguo de Rodrigues, «récif plutôt qu'île» (VR, 65). Por outro, apesar do percurso de errância pela ilha, é uma viagem imóvel, situada fora do tempo e do espaço: «Tout est là, immobile depuis tant d'années, immobile pour l'éternité, semble-t-il, comme si les pierres noires et les buissons, les vacoas, les aloès, tout avait été disposé là pour toujours.» (VR, 15).

Refira-se, no entanto, que a relação de alternância que acabámos de observar entre dinamismo e estatismo ou entre linearidade e circularidade ocorre na medida em que ambos os narradores realizam uma viagem interior, de retorno às origens, a partir de um espaço exterior. Há uma ruptura com a sociedade anti-utópica em que vivem, uma fuga, através da qual se procura a razão de ser e de estar no mundo¹³, o que vem ao encontro da visão de J.-D. Urbain e, em parte, também da de M. Alzira Seixo.

Nesta complexidade se inscreve, porém, uma tipologia da viagem física em *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*. Nos dois textos, encontramos a viagem de *exílio*, de Alexis, que foi forçado a abandonar a casa natal, o Boucan ou Euréka; a viagem de *errância*, do narrador no Arquipélago de Mascarenhas e na Europa, ou também em Rodrigues, onde mais se confunde com o autor; a viagem de *aventura*, de Alexis, dos corsários e dos navegadores que partilharam a paixão pelo mar e ambicionaram encontrar o tesouro de Galconde (o próprio título – *Le Chercheur d'or* – reenvia para o subgénero do romance de aventuras); a viagem de *emigração*, do pai de Ouma, que viajou até Calecut à procura de uma vida melhor, e do antepassado do autor, François Alexis Le Clézio, que, depois da Revolução Francesa, como se conta em *Révolutions* (2003), partiu da Bretanha para ir viver na ilha Maurícia, e a viagem *comercial*, do *Segunder* e do *Zeta*, que partiam do cais de Port Louis. Em *Le Chercheur d'or*, observamos também a viagem de *acompanhamento*, de Alexis e de Laure, sua irmã, que vão com o pai, a Port Louis, e com a mãe, para os lados do Champ-de-Mars; a viagem de *lazer*, dos colegas do colégio que, nos dias feriados, iam passar alguns dias nos acampamentos de Flic en Flac ou em Mahébourg, do outro lado da ilha, e a viagem *planeada* (a Paris), mas *não concretizada*, devido à morte repentina do pai do narrador. Esta modalidade de viagem, apenas sonhada, abarca duas outras: a viagem *cultural* e a viagem de *diversão*, de Alexis e de Laure, a museus, a castelos e ao circo, na companhia da mãe. Por sua vez, em *Voyage à Rodrigues*, detectamos ainda a viagem *oficial*, do avô do autor, que por três vezes visitou a ilha na qualidade de magistrado, e a viagem *científica*, de Pingré, que

¹³ Esta questão será desenvolvida na segunda parte do nosso estudo.

foi a Rodrigues, em 1761, para observar a passagem de Vénus. Refira-se que a tipologia apresentada se encontra associada, na sua globalidade, à viagem da utopia.¹⁴

Na diversidade destas suas vias, os textos irão manter uma estreita relação com a assim designada «Literatura de viagens». Baseando-se na ideia que «le récit ne peut surgir que dans l'après-coup d'un rapport au monde inéluctablement premier, incontournable dans sa priorité»¹⁵, Madeleine Borgomano¹⁶ considera uma subversão dos modelos tradicionais da escrita da Viagem nestes textos de Le Clézio, na medida em que o ficcional (*Le Chercheur d'or*) precede o referencial (*Voyage à Rodrigues*). Como, aliás, também acontece com *Désert* (1980) e *Gens des nuages* (1997), finalmente duas versões da mesma viagem¹⁷ ao deserto do grande sul marroquino, no regresso às origens de Jemia, mulher de Le Clézio. Parece-nos, no entanto, importante relativizar esta posição, uma vez que se trata sempre de romances, de discursos ficcionais, mesmo se alguns deles se fundam em viagens reais. Para além disso, em ambas as narrativas do nosso *corpus*, podemos reconhecer múltiplos traços da Literatura de viagens, sistematicamente associados ao género utópico. Le Clézio ora segue de perto a tradição, ora a recria e a reinventa.

Trata-se de dois escritos autobiográficos, como o próprio autor torna explícito: «le roman du chercheur d'or – le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire» (*VR*, 133). Ora, a narrativa da utopia, como referimos, assenta sempre na experiência do viajante, no relato de quem acedeu ao lugar desconhecido, ignorado ou esquecido¹⁸, que sustenta a representação utópica. Nos dois textos, propõe-se ao olhar a representação do viajante: Alexis aparece vestido como um aventureiro, um autêntico caçador de tesouros, com calças de pano grosso, botas empoeiradas, camisa sem colarinho, aberta, mangas arregaçadas, chapéu de palha, e sempre munido de mapas e esquemas. Em *Voyage à Rodrigues*, esta figuração é actualizada, modernizada; a personagem do autor-narrador assemelha-se a um prospector, com a sua mochila, a sua máquina fotográfica, provisões de água, biscoitos, planos e mapas. A imagem das personagens reenvia para a viagem física que

¹⁴ Este assunto será tratado na segunda parte da nossa análise.

¹⁵ Roland de Huenen, "Qu'est-ce qu'un récit de voyage?", in *Les Modèles du récit de voyage, Littérales*, n°7, Paris, Centre de Recherche du Département de Français de Paris X, 1990, p. 16.

¹⁶ Madeleine Borgomano, "Le Clézio ou le voyage dans tous ses états", in *Roman et récit de voyage*, Paris, Presse de l'Université de Sorbonne, 2001, pp. 183-190.

¹⁷ Entenda-se a primeira de natureza mais acentuadamente ficcional e a segunda referencial.

¹⁸ É aliás nestes termos que J.-D. Urbain se refere aos lugares de destino na Literatura de Viagem enquanto revelação, no seu estudo já citado, *L'Idiot du Voyage. Histoires de touristes*. Veja-se sobretudo a sua primeira parte.

ambas empreendem, em diferentes épocas. Em *Le Chercheur d'or*, Alexis procura na ilha um tesouro e, em *Voyage à Rodrigues*, o narrador reconstitui passo a passo o(s) percurso(s) do avô no espaço insular. Todavia, em ambos os casos, a viagem assume, como já referimos e iremos mais adiante analisar, os contornos de uma busca interior, onde se poderá encontrar uma dimensão utópica.

Segundo a tradição, o contacto com o mundo é estabelecido através dos sentidos, impondo-se a visão como sentido primordial. F. Wolfzettel¹⁹ afirma ser mesmo possível considerar uma temática do *ver*, da experiência directa. W. Krysinski²⁰ dirá também que a viagem é uma experiência, antes de tudo, ocular e J.-D. Urbain²¹ considera o viajante como aquele que sabe ver melhor. Se Le Clézio parece privilegiar a visão na sua escrita, esta será contudo marcada pelo fenómeno da *sinestesia*, convocando e cruzando todos os sentidos, sem excepção, na relação que o sujeito estabelece com a natureza. É aí que emerge um espaço privilegiado da utopia, da felicidade que o narrador pretende alcançar, mas que se revelará finalmente uma ilusão das sensações.²²

Em Le Clézio, tal como no modelo tradicional da narrativa de viagens e de modo particular nas de utopia, o contacto com um novo mundo torna visível o Outro. Através da viagem se representa frequentemente a experiência do choque de culturas. Em *Le Chercheur d'or*, podemos observar como os *sirdars* exploram e maltratam a população autóctone e como Ouma, a jovem «manaf», rejeita o universo de Alexis. O universo social que no texto se revela utópico para uns, para outros, porém, como se verá, é marcado de forma distópica. Em *Voyage à Rodrigues*, quando o narrador-autor chega à ilha e procura colher informações em francês junto de uma jovem nativa, esta exprime não só incompreensão pelo seu desconhecimento da língua, que o leva a reformular as perguntas em crioulo, numa tentativa de estabelecer a comunicação, mas também medo da proximidade do homem europeu e do seu passado de colonizador. Num momento posterior, algumas crianças indígenas aproximam-se do narrador, examinando-o com curiosidade. Uma menina, a quem ele faz igualmente perguntas, perde o medo e vem observar atentamente a sua máquina fotográfica. As outras crianças seguem o seu exemplo e juntam-se ao autor. Aqui, a

¹⁹ Friederich Wolfzettel, *Le Discours du voyageur*, Paris, PUF, 1996.

²⁰ Wladimir Krysinski, "Discours de voyage et sens de l'altérité", in *A Viagem na Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1997.

²¹ *Op. cit.*, pp. 87-89.

²² Este assunto será objecto de estudo no segundo capítulo.

superação dos obstáculos e da distância cultural é realizada de forma progressiva. Podemos considerar que, neste episódio, segundo os termos definidos por Derrida, a «travessia» foi efectuada pelo viajante com êxito, tendo o Outro perdido a sua «margem». É de notar que o Outro é representado por um grupo infantil. O olhar da criança é idealizado, destituído de preconceitos, em harmonia com o mundo natural²³, tão caro a Le Clézio. Este, de acordo com a teoria de J.-D. Urbain, torna-se um revelador do real, indo ao encontro dos «interstícios» ou «intervalos», lugares da utopia, descobertos no Arquipélago de Mascarenhas, onde ainda é possível entrever a pureza das origens que o homem ocidental já perdeu. Numa permanente reatualização da temática do «paraíso terrestre», ele adere aos valores, às práticas e à sabedoria das culturas tradicionais, fundindo-se com a alteridade. Em *Le Chercheur d'or*, Alexis aprende crioulo com Denis e as técnicas piscatórias e de secagem com Ouma, para vir depois trabalhar com os «noirs marrons», nos campos da cana de açúcar. Em *Voyage à Rodrigues*, o autor interioriza essa adesão, expressando o seu mimetismo com o Outro, somente através da linguagem, em crioulo. Refira-se que esta relação de identificação é comum a Henri Michaux. Para ambos, a viagem propõe um movimento no espaço que se define como um afastamento relativamente ao ponto de origem, que é o Ocidente, e uma aproximação à cultura indiana. No entanto, se, para Michaux, todo o enunciado representa uma forma de apropriação do Outro, que ele manifestamente evita no início de *Ecuador*, em Le Clézio, assiste-se ao desenvolvimento de uma retórica laudatória, de assunção das qualidades desse Outro²⁴.

Muitas vezes, o viajante desenvolve um discurso de legitimação, aparecendo como herdeiro dos grandes antepassados da viagem: E. Grevin segue R. P. Foucauld e R. Vanlande, Stevenson, James Cook, Loti e Dumont d'Urville. O mesmo acontece com Le Clézio, que refere nomes de viajantes, histórias de piratas, livros de viagens, nomes de barcos e de ilhas, configurando assim uma outra narrativa utópica e ao mesmo tempo inscrevendo-se na tradição medieval das narrativas de viagem, de estrutura aditiva:

²³ Esta idealização da criança, que surge ligada à natureza e à pureza original, constitui aliás um dos traços distintivos do autor. A sua configuração será analisada na sua complexidade mais adiante, nomeadamente no capítulo que se segue e na segunda parte.

²⁴ Le Clézio homenageia a civilização ameríndia através de sete textos: *Haï* (1971), *Les Prophéties de Chilam Balam* (1976), *Trois villes saintes* (1980), *Relation de Michoacan* (1984) *Le Malheur vient dans la nuit* (1985), *Le Rêve mexicain* (1988) e *La Fête chantée* (1997).

Dumont d'Urville, Bougainville, Jacob de Buccquoy, D'Après de Mannevillette, l'Abbé Rochon, Ohier de Grandpré, Mahé de la Bourdonnais, Lislet Geoffroy, tous ces hommes qui parcouraient le monde à la recherche de terres nouvelles (VR, 49)

Je rêve aussi aux noms des navires (...) Le *Zodiaque*, le *Fortuné*, le *Vengeur*, le *Victorieux* que commandait La Buse, puis le *Galderland*, qu'il avait capturé, la *Défense* de Taylor, le *Revenant* de Surcouf, le *Flying Dragon* de Camden, le *Volant* qui emmenait Pingré vers Rodrigues, l'*Amphitrite*, et la *Grande Hirondelle* que commandait le corsaire Le Même avant de périr sur la *Fortune* (CO, 97)

O motivo do barco, em que frequentemente se apoia a Literatura de viagens, constitui o meio privilegiado de deslocação no quadro da viagem da utopia, de acordo com o modelo fundador de Thomas More. Em *Le Chercheur d'or*, é referenciado no âmbito das lendas do Corsário Desconhecido, do mito dos Argonautas e dos episódios bíblicos do dilúvio (*Génésis*), do Êxodo e de Jonas²⁵. O narrador é, nos termos de J.-D. Urbain, um viajante com «olhar múltiplo», deslocando-se preferencialmente de barco, no *Zeta*, no Arquipélago de Mascarenhas, e no *Dreadnought*, a caminho da guerra. Viaja porém também de carroça, do Hotel de Port Mathurin até Anse aux Anglais, e de comboio até Ypres e efectua a sua errância no Boucan e em Rodrigues, a pé. Em *Voyage à Rodrigues*, conta-se que foi no navio *Segunder* que Alexis se dirigiu pela primeira vez a essa ilha, para além das referências às deambulações do narrador-autor. Le Clézio multiplica deste modo os meios de acesso aos lugares utópicos, bem como da distopia, conferindo uma nova dimensão ao género e revelando assim o seu modo particular de o abordar. Note-se que, em *Voyage à Rodrigues*, tal como nas narrativas de viagem da contemporaneidade, às quais se refere M. Alzira Seixo²⁶, não é feita qualquer referência à travessia, porque esta terá sido realizada, na sua maior parte, de avião, o meio de transporte dos tempos modernos. Se, para Urbain, a viagem de avião assume um valor positivo, suspendendo o sujeito no espaço e no tempo, como acontece na deslocação da utopia, para Le Clézio, ela não merece porém a designação de verdadeira viagem: «Prendre un avion et aller quelque part, ce n'est pas un voyage.»²⁷. Da mesma maneira, não se narra a viagem marítima até à ilha, pois a aventura do mar pertence ao avô e não ao narrador.

²⁵ Os elementos que constituem esta enumeração encontram-se dispostos por ordem decrescente de importância no texto.

²⁶ É o que a viagem de avião permite a M. Alzira Seixo afirmar: «muitas das narrativas de viagens da época clássica, dos livros de viagens do Romantismo ou dos diários ou impressões de viagens dos escritores e outras personalidades contemporâneas elidem o movimento da travessia, nomeadamente se a viagem é efectuada de avião» (op. cit., p. 22)

²⁷ Gérard de Cortanze, op.cit., p.25. É de notar que tal afirmação não impede, contudo, o autor de fazer uma referência, ainda que breve, a este meio de transporte, por exemplo, em *La Quarantaine* (p. 459).

Em *Le Chercheur d'or*, como é habitual não só na escrita de viagens, mas também na de utopia, recorre-se ao *topos* da tempestade e do naufrágio²⁸, que assola o navio *Zeta*, onde viajara o narrador, bem como o *Kalinda*, apenas evocado pelo Capitão Bradmer, no modo de se prefigurar o da sua embarcação. É de notar que a destruição do *Zeta* assinala um ponto de viragem na busca utópica de Alexis, já não confinada à materialidade de um projecto, mas orientada para o seu espaço interior²⁹. Podemos ainda considerar a referência à utilização, por parte do narrador-personagem, de instrumentos náuticos, como o sextante, o teodolito e a bússola que, como veremos, mantêm uma estreita relação com a viagem iniciática por ele empreendida. Nos dois textos em estudo, o autor e o avô recorrem a mapas, planos e esquemas, como meios de orientação que se associam a um certo grafismo, cruzando marcas da narrativa de viagens e da escrita pós-moderna. No entanto, ao contrário do que acontece na tradição da utopia e das narrativas de viagem analisadas por Odile Gannier³⁰, não se procede à representação visual de nenhum mapa, o que constitui um claro desvio relativamente a essa literatura. Tanto mais que Le Clézio irá posteriormente introduzir, em *La Quarantaine*, um mapa, ainda que fundado no imaginário das ilhas Maurícia e Gabriel.

Se Le Clézio se afasta deste modo dos modelos tradicionais da viagem, adopta, contudo, nestes textos, o discurso diarístico e a forma epistolar que tradicionalmente organizam o seu registo. Em *Le Chercheur d'or*, o diário de bordo que Alexis escreve, durante a sua primeira viagem a Rodrigues, inclui referências espacio-temporais, como é típico do género, todavia incompletas e imprecisas («un autre jour, en mer», «vendredi, je crois», «Saint-Brandon»). Em *Voyage à Rodrigues*, cujo subtítulo é «Journal», não se fornece nenhuma indicação de tempo, pelas mesmas razões, já expostas. Dir-se-ia que se trata mais de um «anti-journal», porém mantendo uma estreita relação com a narrativa utópica. Inversamente, em *Révolutions*, o diário de bordo de Jean Eudes apresenta informação detalhada sobre os dias, as horas, a duração da viagem e até a latitude e a longitude. Nos dois romances em estudo, a acção é, no entanto, presentificada, seguindo o desenrolar dos acontecimentos, como acontece habitualmente no diário de bordo e no modelo tradicional de More. Quanto ao género epistolar, integrado, a partir do século XVII, nas narrativas de

²⁸ Sobre o tema do naufrágio, veja-se Raymon Trousson, *Voyages aux pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1979.

²⁹ Esta questão será abordada com mais pormenor na segunda parte do nosso estudo.

³⁰ Cf. Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, pp.64-69.

viagem, ele é apenas sugerido, através das cartas que Alexis escreve à irmã, durante as suas viagens.³¹

Poder-se-á, em suma, afirmar que *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, seguindo as linhas abertas pelo Pós-Modernismo, nomeadamente a partir dos anos oitenta, são dois romances de autoficção. A sua vertente autobiográfica, ainda que cruzada com a ficcional, implica a verdade de um percurso *geográfico, referencial e verificável* (nos termos usados por J.-D. Urbain), representado linearmente, porém de forma descontínua e fragmentada. Cada ponto de chegada é revertido num novo ponto de partida, mas também de retorno, daqui resultando ainda uma concepção de viagem circular, da qual não se afasta o regresso, como impõe a escrita da utopia ao viajante, a fim de poder relatar a sua deslocação. No caso específico do *Chercheur d'or*, a viagem é, na verdade, circular, mas inconclusa, residindo aqui, a nosso ver, a grande originalidade de Le Clézio, que nos permite conciliar perspectivas, à primeira vista, contrárias como as de J.-D. Urbain e de M. Alzira Seixo, por um lado, e de V. Jankélévitch, por outro. Por sua vez, a linearidade e a circularidade do trajecto no espaço verificam-se igualmente no tempo, sobretudo em *Le Chercheur d'or*, já que só aqui se encontra inscrito o decorrer da temporalidade cronológica. No entanto, ambos os narradores se situam num tempo de todos os tempos, sem duração, como acontece na narrativa utópica. Da complementaridade entre representação linear e circular nasce uma permanente dialéctica entre dinamismo e estatismo, trabalhada de forma apoteótica em *Le Chercheur d'or* e de forma mais subtil pelo texto de *Voyage à Rodrigues*. É de notar que a relação de alternância verificada entre linearidade e circularidade e entre dinamismo e estatismo ocorre, na medida em que ambos os narradores efectuem uma viagem interior, a partir de um espaço exterior, no retorno às origens. A viagem física aparece como o verdadeiro elemento estruturante da narrativa utópica, associando-se a uma ruptura, a uma fuga e a uma procura. A sua diversidade permitiu-nos estabelecer uma tipologia, englobando a viagem de exílio, de errância, de aventura; a viagem oficial, comercial, científica e de emigração; a viagem de acompanhamento e de lazer e a planeada, mas não concretizada, todas elas se ligando de uma ou de outra forma à viagem da utopia, como mais aprofundadamente abordaremos. Finalmente, considerámos a relação que estes textos mantêm com a Literatura de viagens, associada ao género utópico. Ao contrário do diário de

³¹ Analisaremos a função que o género epistolar desempenha no texto, e nomeadamente a sua relação com a problemática da utopia, na segunda parte do nosso estudo.

bordo, as indicações espacio-temporais são incompletas, imprecisas ou inexistentes, afastando-se das normas prescritas pelo género da viagem, contudo aproximando-se da narrativa da utopia. Por outro lado, as marcas autobiográficas, a representação visual do viajante, o contacto com o mundo e o Outro (e a sua relação com a teoria de J. Derrida), a enumeração de nomes de viajantes, de livros, de barcos e de ilhas, o *leitmotiv* do barco, o episódio da tempestade e do naufrágio, a menção a instrumentos náuticos e de orientação e a sugestão do género epistolar surgem como elementos típicos das narrativas de viagem, subtilmente integrados numa reconfiguração problemática do género utópico, sendo pois de realçar não só a capacidade de assimilação ou de desvio, como também a de recriação de Le Clézio. A relação do Eu com o mundo, a que apenas aqui aludimos, processa-se através do corpo e das sensações, como se atentará no próximo capítulo.

2. Percepção da realidade e ilusão das sensações

A relação que Alexis, o narrador de *Le Chercheur d'or*, estabelece com o mundo natural durante a sua infância no Enfoucement du Boucan, na ilha Maurícia, adquire um valor matricial relativamente a experiências análogas vividas posteriormente na idade adulta, por si próprio bem como pelo neto, que será o narrador de *Voyage à Rodrigues*. O contacto íntimo do sujeito com a natureza, tornando possível o encontro com a pureza original, começa pois por aparecer associado à idade mítica da infância. Alexis efectua, todos os dias, a viagem de sua casa através dos campos de cana até ao mar com Denis ou às vezes com Laure, sua irmã. Em *Onitsha*, Fintan realiza experiências semelhantes com Bony; em *Désert*, Lalla brinca, dia após dia, nas dunas e na praia e, em *Étoile errante*, Esther sobe às colinas e banha-se nas torrentes.

O mundo natural que envolve Alexis é percepcionado através das sensações, sempre (hiper)valorizadas na prática do autor: «Tous mes sens sont en éveil (...) Rien n'existe plus, rien ne passe. Il n'y a que cela, que je sens, que je vois, le ciel si bleu, le bruit de la mer qui lutte contre les récifs, et l'eau froide qui coule autour de ma peau.» (CO, 13,18). Aliás, o próprio Le Clézio irá reflectir, em *L'Inconnu sur la terre* (1978), sobre esta hiperestesia tão recorrente na sua obra:

Être à chaque seconde le lieu de passage de tout ce qui vient du dehors (...) ne plus voir personne, personne (...) sans désirer rien d'autre que ce que voient les yeux, ce que sentent les narines, ce qu'entendent les oreilles (IT, 133)³².

Dir-se-ia que, para Le Clézio, o sujeito se define na sua relação com o mundo, enquanto corpo e linguagem, segundo as linhas abertas pela Fenomenologia, nas quais se encontra também Gaston Bachelard, bem como as posições teóricas que sustentam a abordagem da Temática contemporânea, nomeadamente de Jean-Pierre Richard e Michel Collot. Preconizando a mesma ideia de base, está Merleau-Ponty: «L'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît.»³³.

³² Note-se que não se trata agora de um romance, mas de um texto ensaístico, todavia de registo ambíguo.

³³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. V.

A percepção, uma vez levada ao seu extremo, conduz o sujeito a um estado de êxtase que vai para além do inteligível e do racional: «Pas un jour sans que j’aie à la mer, pas une nuit sans que je m’éveille (...) cherchant à percevoir la marée, inquiet, plein d’un désir que je ne comprends pas.» (CO, 13). O êxtase e o incognoscível resultam, por sua vez, em algo muito próximo do *topos* do inefável: «Nous restons là, et c’est comme si nous écoutions le bruit des astres dans la nuit. C’est si beau qu’on n’a pas besoin de le dire.» (CO, 47). A incapacidade de verbalizar a experiência baseada na sensação e a sua associação à idade de ouro da infância são contudo expressas de forma exemplar em *L’Africain*: «Quand on est enfant, on n’use pas de mots (...) Je suis en ce temps-là très loin des adjectifs, des substantifs. Je ne peux pas dire ni même penser: admirable, immense, puissance. Mais je suis capable de le ressentir.» (A, 11). Trata-se, na verdade, de uma linguagem primordial, ainda não sujeita à articulação e às regras gramaticais.

O estado de êxtase surge finalmente ligado à hipérbole, no momento em que Alexis, ao realizar a sua primeira viagem marítima, ao Morne, tem a impressão de ter ido muito longe, até ao outro lado do mar. A visão hiperbólica do mar levará aliás a relacioná-lo com o gigantismo: «Les vagues géantes bondissent par-dessus des récifs.» (CO, 13). Esta figura do excesso é aliás recorrente na literatura pós-moderna, aparecendo em autores como Samivel³⁴ ou Chevillard³⁵. Em 1973, Le Clézio publica um romance precisamente intitulado *Les Géants*, que constitui uma crítica às grandes cidades e à sociedade de consumo. Em outros textos como *Mondo et autres histoires* (1978), o autor associa o gigantismo à miniaturização da imagem, produzindo um efeito antitético:

Un peu plus loin, dans la rue, Mondo sentait qu’il devenait très petit. Il marchait au ras de mur, et les gens autour de lui devenaient hauts comme des arbres, avec des visages lointains, comme les balcons des immeubles. Mondo se faufilait parmi tous ces géants, qui faisaient des enjambées considérables. Il évitait des femmes hautes comme des tours d’église (...) et des hommes larges comme des falaises (M, 38)

Note-se ainda que este mundo utópico construído a partir das sensações pelo narrador, e relativo ao período da sua infância, é tão perfeito que surge marcado por uma paragem no tempo: «Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel.» (CO,

³⁴ A este propósito, veja-se Samivel, *Univers géant ou les nouveaux voyages de Gulliver*, Paris, Arthaud, 1958.

³⁵ Veja-se também Éric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

23). Jean Onimus³⁶ acentua o carácter ambíguo de tal experiência, notando que se trata de uma plenitude obtida através da despersonalização. Aí se encontrará uma libertação, uma infinitização («hors du temps et de l'espace»), não obstante à custa do apagamento do ser, da anulação da sua consciência.

A percepção da realidade leva também o sujeito a manter uma ligação com os quatro elementos do cosmos: água (o mar), ar (o vento e o céu), fogo (o sol e as estrelas) e terra (as árvores, os campos, as colinas e as montanhas), numa perfeita relação simbiótica: «J'écoute le bruit du vent dans les aloès, le bruit de mon coeur aussi.» (CO, 37); «Dans la terre rouge poussiéreuse, j'enfonce jusqu'aux chevilles.» (CO, 15). Noutras obras, esta relação de osmose é levada ao seu extremo. Em *Voyages de l'autre côté*, Naja Naja conta a história de uma menina que gostava tanto de um rochedo que penetrou nele, tendo ele tomado a forma do seu rosto (VC, 106). Note-se que a própria Naja Naja entra numa oliveira como se fizesse parte dela (VC, 101). Em *Le Procès-verbal*, o sonho de Adam traduz-se no desejo de dissolução, pela vontade de desaparecer na areia húmida da praia até que os seus átomos se fundam com os da pedra (PV, 228). Em *Mondo et autres histoires*, o protagonista «evapora-se» como a água, tornando-se parte integrante do cosmos (M, 75).

Há contudo uma relação privilegiada mantida com o mar, desde o início do texto: «Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer.» (CO, 13). Como se diz em *Mondo et autres histoires*, «la mer est ce qu'il y a de plus important au monde.» (M, 77). Daí que o mar se imponha à animização: «Je l'entends, elle bouge, elle respire.» (CO, 13). A natureza surge aqui também ela como um *corpo*, na qualidade de sujeito e já não só de objecto. Como nos lembra Jean Onimus³⁷, o mar constitui uma promessa de liberdade, a afirmação de um infinito. Alexis (con)funde-se com ele: «Est-ce que je la vois vraiment, est-ce que je l'entends? La mer est à l'intérieur de ma tête, et c'est en fermant les yeux que je la vois et l'entends le mieux.» (CO, 14). É assim também que o mar será tematizado em *L'Inconnu sur la terre*: «De l'intérieur, j'entends la voix de la mer qui ne cesse pas, qui recouvre tout.» (IT, 161). A mesma fonética dos vocábulos, «la mer» e «la mère», parece reforçar a relação semântica entre eles. Ambos surgem associados à memória sensitiva e afectiva e ao sentimento de plena felicidade. À noite, deitado na cama, o narrador deixa-se embalar pelo som do mar, como se fosse a voz melodiosa da mãe.

³⁶ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 138.

³⁷ *Id.*, *Ibidem*, p. 48.

Em *Le Clézio*, trata-se de uma experiência sensorial alargada a todos os sentidos. Em primeiro lugar, surge a audição. O sujeito mostra-se particularmente sensível aos ruídos produzidos pelos elementos da natureza, em especial pelo vento e pelo mar: «Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance.» (CO, 13). O narrador chega a comparar os sons da natureza com uma música, quando ele e a irmã ouvem o barulho das gotas da chuva sobre as folhas largas da grande árvore chalta, a árvore bíblica do bem e do mal, ou quando ele escuta o ruído do mar: «Ici, le bruit de la mer est beau comme une musique.» (CO, 17). Recorrendo à comparação, o autor exalta a sonoridade da natureza, elevando-a ao estatuto de linguagem universal e conferindo-lhe sentido estético que a aproxima da arte da música (note-se o emprego do adjetivo «beau»). Daí que Isa Van Acker venha a associar o bramido do mar ao som do baixo contínuo³⁸. Note-se porém que *Le Clézio*³⁹ destaca, de entre os sons mais depurados e refinados, os da voz humana porque eles constituem, como considera, a parte mais identificável do homem. A voz da mãe aparece também ela associada a uma eufonia, a uma massa sonora, cujo significante se encontra desprovido de significado: «Que dit-elle? Je ne sais plus. Le sens de ses paroles a disparu, comme les cris des oiseaux et la rumeur du vent de la mer. Seule reste la musique, douce, légère presque insaisissable, unie à la lumière sur le feuillage des arbres, à l'ombre de la varangue, au parfum du soir.» (CO, 25). Uma musicalidade que a própria escrita poética do autor, marcada pelo ritmo reforçado pela anáfora e pela aliteração, parece traduzir: «Depuis longtemps, depuis que je suis tout petit, je viens ici. Je connais chaque mare, chaque rocher, chaque recoin, là où sont les villes d'oursins, là où rampent les grosses holothuries, là où se cachent les anguilles, les cent-brasses.» (CO, 17). No entanto, o narrador não ouve apenas os sons emitidos pela natureza, escuta também o seu próprio silêncio: «Mais aujourd'hui il y a ce silence, comme je n'en ai jamais entendu auparavant.» (CO, 73). Trata-se de uma experiência do êxtase e do indizível daí resultante, que também se encontra em Julien Gracq e Henri Bosco, fundada num silêncio exterior que respectivamente se oferece ao sujeito, ligando-se a uma paragem e a uma espera, e se apropria dos seres e das coisas num tempo presente, mas intemporal, «hors-temps». Mas, para além disso, a

³⁸ Isa Van Acker, “L'Aventure marine dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard*: de la réinvention mythique à la fragilisation”, in *Lectures d'une oeuvre*, obra colectiva coordenada por Sophie Jollin-Bertocchi e Bruno Thibault, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 87.

³⁹ Cf. P. Lhoste, *Conversations avec Le Clézio*, Paris, Seghers, 1971, p. 117.

escrita contemporânea procura o silêncio esvaziando o conteúdo semântico e acentuando os contornos da forma, para se fechar sobre si mesma, nomeadamente a partir do *Nouveau Roman*, e assim retomar as linhas seguidas por Mallarmé. Silêncio que lhe abriria o acesso a uma linguagem universal apenas sustentada pelos sons primordiais, ainda não transformados em palavra.

Igualmente preponderante é o sentido da visão, que conduz o sujeito a um estado de contemplação e de êxtase: «C'est cela que j'aime. Je crois que je pourrais rester en haut de cette meule pendant des heures, des jours, sans rien faire d'autre que regarder.» (CO, 16). Associadas ao olhar, aparecem as notações de cor, de brilho e de luz. O narrador é sensível à terra vermelha e aos diferentes tons do mar, azul claro ou escuro, verde ou violeta, consoante a sua proximidade, a sua profundidade e a hora do dia. O azul é também a cor do céu, que com o mar se confunde, dos olhos de Mam e do telhado da casa mítica do Boucan, em total harmonia com os elementos da natureza. As árvores do jardim brilham sob os raios dourados do sol e sob a luz branca da lua: «la lumière du soleil toute dorée sur les arbres du jardin» (CO, 31); «La lumière blanche de la lune éclaire le jardin, je vois briller les arbres dont le faîte bruit dans le vent.» (CO, 13). A luz, que adquire o sentido simbólico do conhecimento, surge como sinónimo de perfeição, de força e de beleza, tal como é configurada em *L'Inconnu sur la terre* (IT, 26), embora possa adquirir outros sentidos e funções. Em *L'Extase matérielle* (1967), a luz reenvia ainda para o mal, pois força a terra a fender-se e impede a erva de crescer (EM, 44). A experiência do olhar torna-se ainda mais completa, quando o sujeito segue diversos ângulos de visão: por uma lucarna das águas furtadas de sua casa, admira a paisagem; do lado dos campos de cana, de Yemen e de Mangenta, a cadeia de montanhas, Les Trois Mamelles e a montanha do Rempart; do cimo da grande árvore chalta, da praia ou de uma piroga, vê o mar e, do alto de uma meda rochosa situada no meio das canas, observa a extensão dos campos.

Mas o sol não produz unicamente luz e brilho, gera também calor susceptível de agir directamente sobre o sujeito, criando uma sensação da ordem do tátil: «La chaleur du soleil brûle mes épaules, mes cheveux.» (CO, 18). O calor, que exprime a intensidade da experiência dos sentidos, está presente na obra de Le Clézio desde *Le Procès-verbal*. O seu excesso pode revestir-se, no entanto, de uma carga negativa, como em *Onitsha* e em *La Ronde et autres faits divers* (1982).

É importante realçar aqui também o carácter sinestésico de tal vivência. Em *Le Clézio*, quase nunca aparece uma impressão sensorial única, de forma isolada. Quando, em *Le Chercheur d'or*, o narrador evoca uma sensação, fá-lo, na maioria das vezes, associando-a à de outros sentidos. É o que acontece também com o gosto associado à visão e com o olfacto à audição: «Je ne vois rien d'autre, je ne pense à rien d'autre: la mer profonde, bleue, l'horizon qui bouge, le goût de la mer, le vent.» (CO, 50); «J'entends le bruit doux des oiseaux du soir, je sens l'odeur de la fumée qui descend sur le jardin, comme si elle annonçait la nuit qui commence dans les ravins de Mananava.» (CO, 23). Note-se, porém, que, de acordo com uma perspectiva fenomenológica, os sons, as cores, os cheiros ou os sabores não são sensações, mas sim «sensíveis», isto é, o que se apreende através dos sentidos. A sua associação é considerada, na mesma linha teórica, como uma inevitabilidade que se impõe à consciência perceptiva: «Une donnée perceptive isolée est inconcevable.»⁴⁰. Assim, também a sensação nunca será uma impressão pura: «ce pur sentir reviendrait à ne rien sentir et donc à ne pas sentir du tout.»⁴¹.

Os elementos da natureza interagem, actuam até sobre a casa do Boucan que, como vimos, surge perfeitamente integrada no mundo natural e no universo onírico do narrador: «Le vent fait battre les bardeaux disloqués, fait craquer la charpente. Cela aussi, c'est le bruit de la mer, et les craquements du tronc de l'arbre, les gémissements des aiguilles des filacs.» (CO, 14). A interacção estende-se aos elementos da família, através de uma memória afectiva despertada pelo mundo natural: «Tout est beau et calme, en cet endroit. (...) Je pense à Laure qui doit guetter dans l'arbre chalta, je pense à Mam et à mon père, et je voudrais que cet instant ne finisse pas.» (CO, 53) Por sua vez, a voz de Mam evoca a natureza: «J'entends le son de sa voix, et je pense tout de suite à cette lumière du soir au Boucan, sous la varangue, entouré des reflets des bambous, et au ciel clair traversé par les bandes de martins.» (CO, 26). Curiosamente, em *L'Inconnu sur la terre*, acontece algo de muito similar: o sujeito da enunciação descobre nos rostos dos homens rios, falésias, florestas, campos e céus (IT, 196). Trata-se aqui de uma osmose em sentido inverso, pois é o elemento humano que incorpora o mundo natural. Como Merleau-Ponty refere no seu ensaio⁴², o *corpo*, que é *sujeito* para si, torna-se *objecto* para outrem e alvo da percepção

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.10.

⁴¹ *Id.*, *Ibidem*, p.11.

⁴² *Id.*, *Ibidem*, pp. 22,23 e 195.

sensorial. Esta assenta num sistema de associações e de substituições, por semelhança ou contiguidade, nunca podendo os dois termos da comparação ser identificados, apreendidos ou compreendidos como o mesmo. Criam-se assim relações metonímicas entre a natureza e o homem e vice-versa.

De toda esta experiência sensorial resulta um bom conhecimento da natureza, por parte do narrador: «La mer est au plus bas ce matin, elle ne montera pas avant midi.» (CO, 15); «Quand le soleil est haut dans le ciel, au-dessus de la Tourelle du Tamarin, l'eau devient légère, bleu pâle, couleur de ciel.» (CO, 17). Podemos, desta forma, afirmar que o ininteligível e o inefável não impedem esse entendimento maior, antes o consubstanciam e o reforçam. Os sentidos permitem ao narrador, logo na infância, aceder ao mundo natural, levando-o a identificar-se com ele e a atingir um estágio de pré-cognição e de pré-verbalização que, apenas na idade adulta, será elevado a um estágio de consciência de si e do seu lugar no mundo. Le Clézio parece deste modo recriar aqui, em duas fases distintas da vida, o processo de *redução fenomenológica*, segundo o qual tudo o que é percebido através do corpo e das sensações acaba por ser transformado numa experiência da consciência.

O sonho utópico do sujeito corresponde, no entanto, a uma ilusão das sensações. Por um lado, como veremos, a ilha Maurícia não é o paraíso terrestre como o narrador, no início, nos faz crer. Se ela o encanta pela sua beleza natural, nela se encontra, ao mesmo tempo, uma sociedade iníqua, em que os homens brancos, os *sirdars*, maltratam e exploram a população autóctone, os negros «marrons», nos campos da cana de açúcar. Ora, Alexis desperta para esta realidade distópica ainda durante a infância. Por outro lado, a relação simbiótica que ele estabelece com o mundo natural condu-lo a um estado de felicidade fugaz. O episódio da tempestade é, a este nível, bem significativo.

Enquanto manifestação da natureza, a tempestade é percebida por Alexis através das sensações, sobretudo auditivas e visuais. Em primeiro lugar, surge aqui também a audição. Ele ouve o barulho, « le bruit surtout qui est effrayant. Un bruit profond, lourd, qui résonne dans la terre.» (CO, 73), mas também o silêncio primordial, a que já fizemos referência: «Le silence est plus fort que les bruits, il les avale et tout se vide et s'anéantit autour de nous.» (CO, 77). Por sua vez, o sentido da visão surge associado ao movimento e à notação de cor, conferindo plasticidade à representação. O sujeito vê o «cortinado cinzento» que avança sobre o vale, o mar, as colinas e os campos, observa as árvores a mexerem-se ao

longe, as nuvens a avançarem como longos traços fuliginosos de manchas violetas (CO, 73, 77). Trata-se de uma natureza em convulsão, que age com violência sobre o narrador-personagem: «L'eau m'enveloppe, ruiselle sur ma figure, entre dans ma bouche, dans mes narines. Je suffoque, je suis aveuglé, je titube dans le vent.» (CO, 73). Uma natureza representada pela animalização - «Maintenant, j'entends le vent qui vient de la mer, qui vient du sud, et de plus en plus fort le corps du grand animal furieux qui brise tout sur son passage.» (CO, 77) -, que se estende ao próprio Alexis: «Je tourne le dos à la tempête, je marche à quatre pattes au milieu des buissons.» (CO, 73). Esta figura cria um efeito todavia antitético, conferindo, no primeiro caso, um maior poder de actuação e de devastação aos elementos naturais e sugerindo, no segundo, a completa subjugação do sujeito às forças da natureza.

A tempestade assume mesmo os contornos de um dilúvio, sendo a ligação com o intertexto bíblico evidente: o narrador faz referências explícitas ao episódio do Livro do *Génésis*, à inundação que cobriu as montanhas,    arca de No   e aos animais que ele aí encerrou. Como na *Bíblia*, a tempestade de dimensões diluvianas que assola a ilha Maurícia aparece como um castigo de Deus, Que condena a humanidade iníqua ao extermínio. O dilúvio torna-se então apocalíptico, sin  nimo de morte: «Le d  luge a peut-être noy   tout le monde.» (CO, 74). Trata-se de uma temática que se impõe a Le Clézio de tal forma que ele lhe consagra todo um volume. Assim, em *Le Déluge* (1966), a acção começa com uma chuva torrencial que nos reenvia para o episódio bíblico. A um dado momento, o desgosto amoroso e a desilusão provocada pelo meio literário conduzem Ana, uma escritora amiga de Besson,    morte: «C'est comme s'il y avait le d  luge.» (D, 262). O autor explora aqui o tema do dilúvio de uma forma abrangente, integrando o sentido literal e figurado.

A destrui  o da casa mítica do Boucan e da Central Eléctrica de Aigrettes põe fim ao sonho utópico da infância do narrador. No início, este imagina que a casa é um barco que ruma em direc  o    ilha do Corsário desconhecido. Depois da tempestade, a casa é comparada a um navio naufragado: «Une   pave, c'est    cela que ressemble notre maison, en vérité,    l'  pave d'un navire naufrag  .» (CO, 82). A família    forçada    viagem para o ex  lio⁴³: «Nous partons, nous quittons cela, et nous savons que plus rien de cela n'existera jamais, parce que c'est comme la mer, un voyage sans retour.» (CO, 90). O tema da expulsão da família do pai da casa natal na ilha Maurícia    aliás recorrente na obra de Le Clézio.

⁴³ Modalidade de viagem sobre a qual reca  r   a nossa aten  o na segunda parte do nosso estudo.

Encontramo-lo, por exemplo, em *Voyage à Rodrigues*, em *Révolutions* ou em *L'Africain*. Na verdade, quer se trate do Boucan, de Euréka, de Rozilis ou de Moka, o narrador deixa-se invadir pela nostalgia do paraíso imaginado e perdido.

Mas, como Germaine Brée⁴⁴ nos lembra, qualquer que seja a sua versão, o dilúvio marca uma ruptura entre a cosmogonia do passado e a mundividência do futuro. É um mito de morte, mas também de ressurreição. Em *Le Déluge*, o romance nasce de uma destruição inicial. Em *Le Chercheur d'or*, acontece algo de semelhante. Como veremos na segunda parte do nosso estudo, é a expulsão do paraíso, após o dilúvio, que lança o narrador numa busca incessante de si próprio e do seu lugar no mundo, numa tentativa de reencontrar um sentido para a vida, mesmo se, num primeiro momento, é o tesouro do Corsário desconhecido que ele procura.

Em suma, a ligação que o narrador de *Le Chercheur d'or* cria com a natureza do Boucan assume um valor matricial, correspondendo a um recuo até à idade mítica da infância. Como acontece em outras obras do autor, por exemplo, *L'Inconnu sur la terre*, *Voyages de l'autre côté* e *Mondo et autres histoires*, a percepção infantil do mundo, através das sensações, torna possível o encontro com a pureza original. Inscrevendo-se numa linha fenomenológica, o sujeito reconhece-se na sua relação com o mundo, através do corpo e da linguagem. Trata-se de uma experiência sensorial completa, sinestésica, cósmica, em osmose com os elementos, e conduzindo o narrador a um estado de êxtase que vai para lá do inteligível e do racional. A valorização das sensações e da natureza é associada à figura da hipérbole, ao gigantismo e à animização. Ao mundo natural, ao mar muito em particular, vem juntar-se a memória afectiva da voz musical da mãe e da casa mítica de telhado azul, em harmonia com o cosmos. Este estado de pura felicidade decorre, no entanto, de uma ilusão das sensações. Uma violenta tempestade, inspirada no dilúvio bíblico, mito de morte e de ressurreição, desperta no narrador a consciência da ambivalência do mundo e das forças naturais. Por um lado, o ciclone transforma o sonho utópico de Alexis numa realidade distópica. Com a destruição da casa do Boucan e da Central Eléctrica de Aigrettes, o sujeito vê-se forçado, juntamente com toda a família, a abandonar a casa natal e ao exílio na cidade, lugar anti-utópico, por excelência, na obra de Le Clézio, como o ilustram *Le Procès-verbal*, *La Fièvre* (1965) ou *L'Extase matérielle*. Por outro lado, o narrador será então conduzido a realizar uma trajectória de fuga, uma viagem iniciática, em busca do paraíso perdido e da sua

⁴⁴ Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Éd. Bertrand-Lacoste, 1990, p.41.

verdadeira identidade. O mundo utópico da infância, construído a partir das sensações, é também um modo de evasão de uma sociedade iníqua, em que o homem branco, como veremos de seguida, escraviza o seu semelhante, os negros «marrons», nas plantações da cana de açúcar.

3. Utopia e questionamento do mundo

Lyman Tower Sargent, num breve ensaio sobre as tradições utópicas⁴⁵, define a utopia como uma sociedade imaginária descrita com grande profusão de detalhes e geralmente situada no tempo e no espaço, embora estes indeterminados. Como se sabe, é Thomas More que funda o género em 1516. A sua *Utopia* reenvia-nos para um *não lugar*, um «lieu-dit» com existência apenas no espaço do texto, como o verá Louis Marin⁴⁶, precisamente porque se refere a uma sociedade imaginária, localizada numa ilha sem fundamento geográfico, e que, isolada na sua perfeição, se encontra parada no tempo. Na sua narrativa, More faz uma descrição minuciosa e sistemática da geografia da ilha, da sua organização social, política, económica e religiosa, apresentando um ideal de perfeição absoluta, destinado ao bem-estar colectivo. Surge assim um lugar da felicidade (*eu-topia*), todavia enquanto não lugar (*u-topia*), animado pela esperança no ser humano e na sua capacidade de reformar a sociedade, de acordo com um sistema de valores e de regras que se opõe ao que vigora no mundo do leitor contemporâneo, como forma de o criticar. Contrapondo-se a este modelo tradicional, a menos de um século de distância, Joseph Hall cria o *Mundus Alter et Idem*, em 1607, uma anti-utopia, onde se revela o lado obscuro, negativo e destrutivo do homem, e que influenciou, entre muitos outros autores, Jonathan Swift, Samuel Butler, Aldous Huxley e George Orwell.

Le Clézio leu Huxley e porventura mais ainda More, parecendo ter sido marcado por ambos⁴⁷ nos seus textos, onde reserva um lugar quer para a utopia positiva, quer para a utopia negativa. Duas perspectivas contrárias, às quais Jacqueline Dutton⁴⁸ já se mostra, aliás, sensível, ao dividir a obra do escritor em cinco fases distintas, apresentando a sua inequívoca evolução, a partir da representação anti-utópica, à figuração utópica. Na primeira fase, que vai desde *Le Procès-verbal* (1963) até *Terra Amata* (1967), a escrita lecleziana é moldada por uma crítica à civilização moderna. A anti-utopia surge ligada à cidade e à vida

⁴⁵ Lyman Tower Sargent, “Traditions utopiques: thèmes et variations”, in *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, traduzido do inglês por Angélique Levi, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Fayard, 2000, p.20.

⁴⁶ Louis Marin, *Utopiques: jeux d’espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 152.

⁴⁷ A este propósito, veja-se Jacqueline Dutton, *Le chercheur d’or et d’ailleurs. L’utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L’Harmattan, 2003, pp. 19-20, 280.

⁴⁸ *Id.*, *Ibidem*, 2ª parte, pp. 111-274.

nela decorrente. Na segunda, desde *Le Livre des Fuites* (1969) a *Voyages de l'autre côté* (1975), começam a delinear-se certas tentativas de fuga e meios de evasão. A esperança num mundo melhor desponta por entre a visão pessimista da sociedade urbana. Na terceira, o contacto do autor com as culturas ameríndias, retratadas em *Trois villes saintes* (1974-1975) ou em *Le Rêve mexicain* (1988), marca a propensão para a descoberta de lugares outros, distantes da civilização ocidental, onde é possível entrever a felicidade. Na quarta, constituída por obras como *Mondo et autres histoires* (1978), *Désert* (1980), *Le Chercheur d'or* (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986), reforça-se esta tendência para construir um mundo ideal à parte, em África ou no arquipélago de Mascarenhas, em oposição ao espaço da cidade, o que é feito de forma ainda pouco detalhada e não muito precisa. Finalmente, na quinta fase, correspondente à última década do século transacto, em que se destacam as obras *Onitsha* (1991), *Étoile errante* (1992), *Pawana* (1992), *La Quarantaine* (1995) e *Poisson d'or* (1997), o escritor retoma os elementos das fases precedentes e trabalha-os em profundidade. Apesar do mundo natural continuar presente, instala-se uma inovação como uma reinterpretação das imagens utópicas, situadas, a partir destes escritos, no quadro da cidade.

Dutton traça assim um percurso evolutivo, com as esperadas fases de transição, que a conduz, no entanto, à valorização da utopia, em detrimento dos elementos distópicos. Estes não são ignorados pela autora, embora conferindo-lhes uma importância menor, porventura subalterna. Ora, como veremos, em *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, apesar da relevância conferida à representação utópica, a distopia não é apresentada como um ponto despiciendo, como uma mera questão de pormenor. Anti-utopia e utopia não se sucedem apenas numa linha cronológica variavelmente bem definida, mas coexistem no mesmo texto. Em Le Clézio, há uma dualidade permanente, uma tensão sem resolução entre pólos opostos, que problematiza a concepção da utopia.

Daí o carácter não sistemático e pouco detalhado da descrição que dela se faz nos dois romances do nosso *corpus* de trabalho, afastando-a da estrutura bipartida da obra de More, que facilita a crítica do mundo ocidental, na sua primeira parte, e a apologia do projecto utópico, na segunda. Na prática de Le Clézio, a incerteza da condição pós-moderna⁴⁹ marca a ambiguidade não só do registo discursivo, mas também do mundo utópico que ele constrói.

⁴⁹ Sobre esta questão, veja-se Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Importa contudo referir que o meio preferencial de aceder a esse mundo é definido a partir do *topos* da viagem. Com efeito, é ele que constitui o verdadeiro elemento estruturante da utopia literária: implica uma ruptura com o mundo conhecido, equivale a uma fuga e a uma busca, permitindo assim o distanciamento crítico. Para Paul Ricoeur, o que define o género é precisamente essa ruptura⁵⁰. Em *More*, a República igualitária da Utopia é contraposta à sociedade iníqua da Inglaterra do seu tempo, marcando-se essa oposição pelo corte simbólico do istmo que afasta a ilha do continente⁵¹. Em *Le Clézio*, a utopia surge também como uma ruptura, uma fuga e uma crítica à civilização ocidental. Ela impõe, no entanto, um regresso à pureza original, como busca da felicidade, em comunhão com a natureza.

Em *La Fièvre* (1965), o autor defende que a terra pertence não a Deus, mas aos homens, cabendo a estes a construção da sociedade e do bem comum. No entanto, é sobretudo a partir de *Désert* (1980) que na sua obra se encontra uma nítida preocupação por questões políticas e sociais, com incidência nas grandes injustiças, no jugo imposto pelo colonialismo, nos horrores da guerra, nos malefícios do mundo industrial, no desrespeito pela natureza. Um conjunto de factores negativos que se opõe à sabedoria das culturas tradicionais.

Através da análise dos dois romances em estudo, veremos como a relação de ambivalência que os narradores estabelecem com o meio circundante, natural e social, os conduz ao questionamento do mundo e os leva a tomar uma posição bem definida. Partindo da análise anterior, poderemos considerar em *Le Chercheur d'or* o sonho utópico da infância, transformado em distopia, como elemento catalisador da tomada de consciência das desigualdades raciais e sociais, dos problemas ecológicos e do flagelo da guerra. Alexis, o narrador, coloca-se do lado dos desfavorecidos, dos espoliados e dos maltratados, já não como mero espectador, que era na sua infância, mas como um interveniente da idade adulta.

Do sonho utópico passa-se à realidade do colonialismo, implicando discriminações raciais. Em *Le Chercheur d'or*, a ilha Maurícia surge sobretudo associada à infância de Alexis,

⁵⁰ “Ce qui caractérise l’utopie ce n’est pas son incapacité à être actualisée, mais sa revendication de rupture. C’est l’aptitude de l’utopie à ouvrir une brèche dans l’épaisseur du réel.” (Paul Ricoeur, *L’Idéologie et l’utopie*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 405).

⁵¹ “Utopus décida de couper un isthme de quinze milles qui rattachait la terre au continent et fit en sorte que la mer l’entourât de tous côtés.” (Thomas More, *L’Utopie*, Paris, GF Flammarion, 1987, p. 138).

como referimos. Para ele, a ilha começa por ser utópica. No início, encontramos um sujeito em osmose com a natureza. Só o contacto com ela, facultado pelas pequenas viagens efectuadas, torna possível o encontro com a pureza original. À memória sinestésica dos diferentes elementos naturais vem juntar-se a memória afectiva da casa mítica do Boucan e da voz de Mam, evocando a natureza envolvente. Esta felicidade assume, contudo, um carácter transitório. O mundo do narrador tornar-se-á em breve distópico. Alexis vai-se confrontar com a ambivalência da própria natureza, ora calma, ora devastadora. Uma violenta tempestade assola a ilha, destruindo a cabana de Cook, tornando a ilha Maurícia disfórica para ele, razão pela qual decide partir para não mais voltar. A tempestade arrasta consigo os sonhos utópicos do pai do narrador, nomeadamente o projecto já iniciado da Central Eléctrica, que cai assim por terra, e provoca a destruição parcial da casa mítica do Boucan, resultando no seu abandono e, conseqüentemente, no fim do sonho de Alexis. Este questiona então o mundo, a razão de ser da tempestade: «Et pourquoi Dieu punirait-il encore la terre? Est-ce parce que les hommes sont endurcis, comme dit mon père, et qu'ils mangent la pauvreté des travailleurs dans les plantations?» (CO, 74). O «dilúvio» assume assim os contornos bíblicos de um castigo, remetendo-nos para a temática das desigualdades raciais e sociais, trabalhada ao longo da obra.

Assim, Alexis, ainda durante a sua infância, ao mesmo tempo que experiencia uma relação utópica com a natureza, mantida a partir da ilusão das sensações, desperta para a realidade distópica do mundo, apercebendo-se como o colonialismo provoca o aniquilamento da cultura indígena em proveito da civilização colonizadora. Nos campos da ilha Maurícia, a população autóctone é escravizada, espoliada e maltratada: há mulheres indigentes, mulheres que, apesar da sua proecta idade, realizam o trabalho exigente da ceifa do feno; há homens quase nus, com o corpo coberto por um simples andrajo, que executam os trabalhos mais difíceis, arrancando os cepos das canas antigas com pesadas pinças de ferro e carregando blocos de basalto sobre os ombros. Mam chama-lhes «les martyrs de la canne» (CO, 61).

Desta maneira, a visão do mundo de Le Clézio é-nos apresentada inicialmente através do olhar da criança, mais próxima da pureza original e dos valores essenciais que o adulto tende a perder. No entanto, durante a infância, o narrador surge como um mero espectador - «Je monte au sommet des murailles créoles, et je guette les fumées des révoltes.» (CO, 60) -, o que não o impede, ainda assim, de tomar uma posição bem definida contra a situação

que observa, de sentir ódio e desprezo (sentimentos extremados) pelos *sirdars*: «Je haïs les sirdars. Je les méprise plus que tout au monde, parce qu'ils sont endurcis et méchants.» (CO, 60). Alexis odeia-os e despreza-os, pois, pelo mal que provocam, mas também pela sua cobardia e pela sua hipocrisia, quando, no fim de cada dia de trabalho, plácidos e obsequiosos para com os *field managers*, lhes falam tirando o boné e fingindo ter apreço por aqueles que acabaram de maltratar. Em *La Quarantaine* (Q, 429), podemos sentir a mesma indignação pelo reino da Sinarquia e da cana do açúcar.

Para Ouma, a jovem crioula que o narrador conhece e amará aquando da sua viagem a Rodrigues, o mundo em que ele vive é distópico. As pessoas que habitam a costa, em Port Mathurin, são como as gentes de Maurícia, mentem e enganam. Em Port Louis, os homens brancos mataram o avô e compraram e venderam os «manafs» como escravos. Le Clézio denuncia aqui, como em geral através de toda a sua obra, a escravatura e a falta de respeito pela vida humana. Uma visão crítica que toma particulares dimensões em *Onitsha* e em *La Quarantaine*, textos que mantêm com os do nosso *corpus* estreitas ligações, também eles inscrevendo no percurso ficcional o registo autobiográfico.

Alexis, durante a sua infância, apercebe-se ainda que a exploração e os abusos de poder conduzem à insurreição, presenciando o assassinato do *field manager*:

Mon père dit qu'il est pire qu'un sirdar, qu'il frappe les ouvriers à coups de canne, et qu'il vole la paye de ceux qui se plaignent de lui. Maintenant, ce sont les hommes des plantations qui le malmènent, lui donnent des coups, l'insultent, le font tomber par terre (CO, 62)

Em *Onitsha* (O, 74), no Biafra, o governador força prisioneiros acorrentados a escavar na lama a sua futura piscina, ao mesmo tempo que chegam à Residência os convidados para uma recepção oficial. Também aqui a tensão terminará em revolta e em morticínio. Já adulto, depois de efectuar a viagem de regresso a casa, em Forest Side, o narrador assiste aos incêndios nas plantações de Médine e de Walhalla: «J'aperçois les visages sombres, fatigués, tachés de poussière. Je comprends qu'on les emmène (...) pour qu'ils ne demandent plus d'eau, du riz, du travail, pour qu'ils ne mettent plus le feu aux champs des Blancs.» (CO, 329). Em Mananava, vivem os descendentes dos Negros «marrons», que tinham morto os mestres e queimado os campos de cana. Foi para lá que fugiu Senghor e foi lá que o grande Sacalavou se lançou do alto de uma falésia para escapar aos Brancos que o perseguiam. Ouma também vive escondida nas montanhas com os «manafs». Em

Révolutions (R, 423-430, 452-455), Kiambé conta como foi levada de casa dos pais, como foi feita escrava, violada e vendida, como foi criada de quarto até ao dia da revolução dos escravos, que marcou a sua associação aos «marrons» nas montanhas, na ilha Maurícia.

Na idade adulta, Alexis deixa de ser um mero observador e passa a desempenhar um papel activo, partindo em defesa dos oprimidos. Quando regressa de Rodrigues pela última vez, volta a trabalhar na W.W.West e o seu primo Ferdinand oferece-lhe o cargo de contra-mestre das plantações de Médine. Coerente com os seus princípios de justiça, liberdade e igualdade, rejeita a sua recém-adquirida condição de *sirdar*, que neste contexto seria uma total contradição, e vai trabalhar ele próprio nos campos da cana do açúcar, ao lado dos negros indígenas. Funde-se com a alteridade, torna-se, como observa Jean Onimus⁵², um crioulo até no seu espírito de indignação e de revolta face à exploração colonial, não só no fascínio pelo mar, pela luz, pela natureza primitiva e pelos espaços sempre livres do sonho. Esta adesão aos mais desfavorecidos assume em *L'Inconnu sur la terre* as proporções do seu verdadeiro elogio: «Beauté des peuples pauvres, beauté de ceux qui ne possèdent pas. Ceux qui n'ont pas sont purs et clairs, et leur silence est plus fort que toute parole. Ceux qui n'ont pas sont comme le vent, comme l'eau, comme la lumière.» (IT, 224).

As desigualdades sociais não assentam contudo apenas nas diferenças raciais. Desde o início, em *Le Chercheur d'or*, existe uma distinção entre os domínios dos grandes proprietários, por onde Ferdinand e Alexis, ainda durante a infância, andam com precaução, como se estivessem em território inimigo, e a casa do Boucan que, na sua simplicidade, é transformada num lugar mítico e utópico. A situação agrava-se, no entanto. Quando chega a tempestade a que fizemos referência, o pai do narrador já tinha hipotecado e vendido tudo e, com o final do projecto da Central Eléctrica, a família ver-se-á reduzida à miséria. O tio Ludovico ficará com todos os bens, ainda mais rico, dando ordens para demolir a casa, de forma a expandir o negócio da plantação das canas de açúcar. A solução encontrada consiste em partir. Alexis e Laure realizam a sua primeira viagem fora do Boucan, partem para Forest Side, local de exílio, claramente distópico desde o início, que acentua os desnivelamentos sociais entre o narrador e os seus colegas do colégio. Com a morte do pai, a distopia intensifica-se: a bolsa escolar acaba e Alexis vê-se forçado a ir trabalhar para o tio.

A oscilação entre utopia e distopia que temos vindo a observar até aqui manifesta-se, ainda em *Le Chercheur d'or*, também no quadro da primeira viagem de Alexis a Rodrigues,

⁵² Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p.12.

pela assunção de pontos de vista divergentes que despertam em nós leitores a consciência da relatividade inerente a toda a visão do mundo, reenviando para a problemática de uma verdade fragmentada como a literatura pós-moderna a equaciona, tal como anteriormente referimos. Abre-se assim espaço para a utopia positiva e negativa, finalmente duas faces do mesmo signo, como observa Krishan Kumar⁵³. Se Agalega é uma ilha utópica para o capitão Bradmer, aparecendo como «la reine des îles», por ser a mais salubre e a mais fértil do Oceano Índico, ela é porém distópica para o timoneiro do *Zeta*, surgindo aos olhos deste como «l'île des rats», assolada por uma epidemia de ratazanas, um verdadeiro flagelo que alastra pelas ilhas vizinhas:

Autrefois, il n'y avait pas de rats sur Agalega. C'était aussi un peu comme un petit paradis (...) Et un jour un bateau est arrivé sur l'île (...) Il a fait naufrage devant l'île, et on a sauvé les caisses de la cargaison, mais dans les caisses il y avait des rats (...) et ils sont devenus tellement nombreux que tout était à eux (...) c'est pour ça que votre *queen of islands* ferait mieux d'être appelée l'île des rats (CO, 130-131)

A atitude de questionamento pode, no entanto, corresponder a uma denúncia declarada do desrespeito pela natureza e, nesse sentido, à defesa do ecologismo, como uma das grandes causas contemporâneas, à qual Le Clézio adere. Saint-Brandon representa, para o timoneiro, o paraíso, a ilha da utopia por excelência, cristalizada no tempo. Na base desta visão, estará a lenda medieval reenviando para a longa e aventureira viagem pelo Atlântico noroeste do Santo irlandês, que assim veio a alcançar a *Terra Repromissionis*, o Éden, um lugar *u-tópico* de indescritível beleza e luxuriante vegetação, cuja referência geográfica, dado o desconhecimento da rota seguida, permanece ainda hoje um mistério. O atol de Cargados Carajos, no arquipélago de Mascarenhas, em pleno Oceano Índico, a 430 Km a nor-nordeste da ilha Maurícia, surge como o herdeiro do nome da ilha mítica de Saint-Brandon, devido à natureza paradisíaca que o caracteriza. No romance de Le Clézio, a ilha real é contudo vista pelo narrador como um lugar distópico, onde as criaturas do mar vêm morrer: «Sur la plage blanche, les tortues achèvent de mourir. Il y en a dix. À coups de sabre d'abattage, les marins les dépècent, alignent sur le sable les quartiers de viande.» (CO,161).

⁵³ Krishan Kumar, "Utopie et anti-utopie au XXème siècle", in *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, sob a direcção de Lyman Tower Sargent e Roland Schaer, Paris, BNF/Fayard, 2000, p. 256. Trata-se de uma problemática convocada pela literatura contemporânea, excedendo o contexto francês. Veja-se, por exemplo, a referência que a ela faz Lourdes Cândio Martins na sua abordagem de José Saramago: "Voyages de l'Utopie. Parcours et détours de Mercier et Saramago", in *Problemas e Leituras*, Lisboa, Edições Cosmos, 2004, p. 152.

Em *Pawana*, na sua descrição da procura, da descoberta e da devastação da Lagoa Ojo de Liebre, onde as baleias vinham procriar desde o começo dos tempos, le Clézio condena, de forma semelhante, a violência e a falta de respeito pela natureza nos baleeiros de Nantucket:

Sur la plage où nous avons passé la première nuit, entendant au hasard les souffles des géants qui s’approchaient, on a construit une jetée en bois, où les cadavres des baleines sont arrimés avant le dépeçage (P, 53-54)

Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador censura duplamente a conduta do homem, responsável pelo extermínio não só das baleias como também das árvores da ilha de Rodrigues, transformando-a num autêntico deserto: «Ce sont les hommes sans doute qui l’ont transformée en un tel désert, peut-être ces pêcheurs de baleine américains qui, dans leur chasse aux grands cétacés, s’arrêtaient autrefois sur l’île pour y faire provision de bois à brûler.» (VR, 33).

Como vimos, em *Le Chercheur d’or*, já na idade adulta, Alexis torna-se interveniente, age por iniciativa própria, com o fim de melhorar o mundo. Todavia, antes de ir trabalhar para os campos da cana do açúcar, ao lado da população autóctone, marca a sua posição face à destruição e à guerra: «Je pense alors au bruit de la destruction, qui grandit chaque jour, qui roule, pareil au grondement d’un orage, ce bruit qui est maintenant sur toute la terre, et que personne ne peut oublier. C’est cette nuit-là que j’ai décidé de partir pour la guerre.» (CO, 229). Resolve abandonar a ilha utópica de Rodrigues e partir para Portsmouth, para participar na Grande Guerra, na região de Ypres e de Somme, efectuando assim uma nova viagem. Em *Révolutions*, a ida para o campo de batalha assinala a passagem da infância à idade adulta e do seu paraíso aos horrores do mundo civilizado: «quitter son enfance, entrer dans le monde adulte, dans le monde de la guerre.» (R, 95).

No início, a guerra corresponde ao sonho utópico, à esperança e à euforia de salvar o mundo. Em Rodrigues, Casimir, o indiano que o narrador conhece a bordo do navio *Zeta* e com o qual trava amizade, ri de contentamento ao ouvir o seu nome na lista dos voluntários recrutados. Nas ruas de Londres, é a ufanía pelos uniformes e pelos chapéus de feltro acabados de estrear e ostentados no meio das outras armadas, é a festa do Ano Novo, o embarque feliz nos cais de Waterloo.

A guerra é contudo distópica, corresponde a uma inquietante paragem no tempo - «C'est toujours le même jour, la même nuit sans fin qui nous harcèlent.» (CO, 269) – e apresenta um cenário de fadiga, de fome, de doença, de imundice e de morte, que conduz o narrador a uma atitude de questionamento: «Pourquoi sommes-nous ici, aujourd'hui? Enterrés dans ces tranchées, le visage noirci de fumée, les habits en loques, raidis par la boue séchée, depuis des mois dans cette odeur de latrines et de mort.» (CO, 249), «Combien manquent chez nous? Vingt hommes, trente, peut-être davantage.» (CO, 264). A tomada de consciência dos horrores da guerra leva Alexis e os seus companheiros a assumirem uma posição final sentida e extremada: «Nous haïssons la guerre au plus profond de nous-mêmes.» (CO, 269).

O mundo já não é o mesmo depois da experiência bélica, nem mesmo em Maurícia e em Rodrigues, ilhas da utopia tornadas distópicas. Quando o narrador volta a Forest Side, vê na irmã uma mulher envelhecida e triste, na mãe um rosto inquieto, sem sorriso e sem luz, e no capitão Bradmer um homem cansado e indiferente. Compreende então a sua ilusão: «Maintenant, je comprends mon illusion: l'histoire est passée, ici comme ailleurs, et le monde n'est plus le même. Il y a eu des guerres, des crimes, des violations, et à cause de cela la vie s'est défaite.» (CO, 285). Ao regressar a Rodrigues, já não conhece ninguém. Na sua maioria, aqueles que se alistaram, respondendo ao apelo de Lord Kitchner, morreram na guerra. No contexto da Revolução Francesa, em *Révolutions*, Jean Eudes Mano não só evoca esse poder de transformação que a guerra exerce sobre o mundo e o homem, como também exprime esta sensação de estranheza e de despertença, daí decorrente - «La guerre a tout changé. Les hommes sont partis, et ce ne sont pas les mêmes qui sont revenus. Ceux qui reviennent ne reconnaissent plus rien, ils sont devenus étrangers.» (R, 172) -, que Micheline Hugues⁵⁴ refere como o desencanto e o cepticismo da sociedade moderna distópica.

Em *Voyage à Rodrigues*, esse poder transformador e avassalador da guerra é exercido sobre o homem e o mundo, não obstante, de modo particular, sobre a natureza: «Le monde est jaloux, il vient vous prendre, il vient vous retrouver là où vous êtes, au fond d'un ravin, il fait entendre sa rumeur de peur et de haine, il mêle sa violence à tout ce qui vous entoure, il transforme la lumière, la mer, le vent, même les cris des oiseaux.» (VR, 132). Le Clézio confere um tão grande relevo ao tema da guerra que chega a intitular um dos seus

⁵⁴ Micheline Hugues, *L'Utopie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 109.

romances *La Guerre* (1970), um texto com referências explícitas ao massacre do Vietnã, embora o título não reenvie apenas para este conflito, mas ainda para a guerra em geral, permanente e onnipresente, que não podemos localizar ou de que não podemos fugir: «La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. (...) La guerre est en route pour durer dix mille ans, pour durer aussi longtemps que l'histoire des hommes. Il n'y a pas de fuite possible, pas de désaveu.» (G, 7).

Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador relata-nos como o avô, Alexis, ensombrado pela Segunda Guerra Mundial, renuncia, em 1940, ao seu sonho utópico relativo ao tesouro do Corsário Desconhecido. Para ele, o século XX já não é um século de tesouros, nele já não há lugar para utopias. É a época da dúvida e do desencanto, da violência e da destruição. Nesse sentido, afirma-se que os ingleses aceitaram a instalação das bases nucleares americanas em Diego Garcia e que de cada lado do Oceano Índico se prepara a guerra atômica. O nosso mundo é o da distopia («o lugar do mal»). Em *L'Africain*, (A, 100), depois do massacre do Biafra, o pai do narrador deixa de sonhar. No entanto, se a utopia parece nestes textos ter encontrado o seu fim nos tempos modernos, de acordo com a ideia dominante, na verdade, poder-se-á reconhecer que ela renasce sob outra forma: «À peine la mort des utopies annoncée, voilà pourtant (qu'elles) resurgissent.»⁵⁵. Esta capacidade de renovação é aliás uma invariante da história. As utopias da Pós-Modernidade, à semelhança das utopias do passado estudadas por Raymond Trousson, «s'imprègnent des idées ambiantes»⁵⁶. No século XVIII, quando o mundo já é conhecido na sua totalidade geográfica e o homem adquire a noção de relatividade, Jean-Sébastien Mercier⁵⁷ cria a ucronia, seguindo o conceito da perfectibilidade, tão caro a Jean-Jacques Rousseau⁵⁸. Da mesma forma, no século XX, quando a guerra parece fazer «explodir» o mundo e anular qualquer esperança de um mundo melhor e mais perfeito, eis que a utopia virá a ressurgir, todavia transformada, problematizada, face à incerteza que marca a condição pós-moderna. Em *Voyage à Rodrigues*, o sujeito da enunciação virá contudo também ele a assumir uma atitude de questionamento: «Peut-on chercher le bonheur quand tout parle de destruction?» (VR, 132).

⁵⁵ Cédric Fabre e Pascal Jourdana, "La Renaissance de l'utopie", in *Magazine Littéraire*, nº 387, mai 2000, p. 18.

⁵⁶ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 181.

⁵⁷ Jean-Sébastien Mercier, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1770-71), Paris, Éditions Ducros, 1971.

⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755), Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

Poder-se-á então concluir que em ambos os textos, *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, se recorre à oposição entre utopia e anti-utopia. No primeiro caso, a relação antitética é estabelecida e mantida a partir de um processo de permanente alternância. No segundo, ela segue a estrutura bipartida da obra.

A utopia surge associada à infância, à natureza, à ilusão das sensações e ao universo onírico. A distopia representa o mundo real. Le Clézio apresenta-nos os flagelos da sociedade moderna: denuncia os efeitos do colonialismo, a discriminação racial e os desnivelamentos sociais, colocando-se invariavelmente do lado dos mais fracos, condenando o desrespeito pela ecologia do planeta e revelando os horrores da guerra. Alerta-nos para a relatividade de toda a visão do mundo, dando-nos duas ideias essenciais: o que é utopia para uns é distopia para outros e um sonho utópico pode desfazer-se a qualquer momento e tornar-se dessa forma distópico.

Através das suas personagens, Le Clézio toma posições bem definidas, problematizando a visão do mundo, numa atitude de questionamento que ele virá sempre a privilegiar. Tal como o entende «Le romancier n'est pas un philosophe, ni un technicien du langage parlé, c'est quelqu'un qui écrit avant tout, et qui, au moyen du roman, pose les questions.»⁵⁹.

Esta maneira crítica e interveniente de estar no mundo conduzir-nos-á finalmente a uma reflexão profunda sobre o ser e a sua interioridade, como a seguir nos propomos revelar.

⁵⁹ Veja-se “Les entretiens historiques”, in *Lire*, nº370, novembre 2008, p. 44.

PARTE II - MUNDO INTERIOR

Viagem e utopia da introspecção

- 1. Viagem iniciática**
- 2. Em busca do paraíso perdido**
- 3. Construção da identidade**

Viagem e utopia da introspecção

Num plano aprofundado da leitura, poder-se-á considerar a viagem geográfica como o suporte físico de uma viagem da introspecção. A própria utopia social parece interferir e condicionar a utopia individual. Os textos dão assim lugar à realização de uma viagem iniciática, da procura da razão de ser e de estar no mundo, ditando o retorno aos lugares ancestrais, como busca do paraíso perdido da infância ou do passado mítico familiar. Nesta perspectiva, a imagem da ilha utópica reflecte-se na configuração do espaço interior, onde melhor se define a identidade.

1. Viagem iniciática

A partir sobretudo dos séculos XVIII-XIX, quando o mundo já era conhecido e tinha sido cartografado na sua totalidade, a descoberta do espaço geográfico dá lugar à do espaço da interioridade, passando-se a desenvolver o modelo da viagem da introspecção, tão caro à Literatura Moderna e Contemporânea. Viagem iniciática e na sua forma circular que, segundo a crítica, impõe o regresso do sujeito ao ponto de origem, como uma busca de si próprio, implicando a sua evolução e transformação. Um processo que relaciona esta narrativa da viagem «interiorizada» com o *Bildungsroman* ou, na terminologia inglesa, «coming-of-age novel» e ainda «apprenticeship», na forma de designar o «romance de aprendizagem» ou de «iniciação».⁶⁰

Trata-se de um subgénero do romance que descreve, de forma pormenorizada, o processo de desenvolvimento de uma personagem, desde a infância ou adolescência até à maturidade, considerando a sua dimensão física, psicológica, estética, moral, social e/ou política. É com o romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), de Goethe, que esse género narrativo se afirma, embora se possa considerar que ele é já anunciado por Voltaire, em *Candide* (1759), e por Jean-Jacques Rousseau, em *Émile: ou de l'éducation* (1762), e depois retomado, no século XIX, por Stendhal - *Le Rouge et le noir* (1830) -, Gustave Flaubert

⁶⁰ Luísa Maria Rodrigues Faria traduziu o termo alemão para «romance formativo» ou «romance de formação» (in “Bildungsroman”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>, 29-03-2009).

- *L'Éducation sentimentale* (1869) – e Guy de Maupassant – *Bel Ami* (1885) -, para se vir ainda a encontrar as suas marcas, no século XX, nomeadamente em *À la Recherche du temps perdu* (1913-27), de Marcel Proust, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917), de James Joyce, ou *Der Zauberberg* (1924), de Thomas Mann.

De acordo com as linhas matriciais deste romance, o herói é uma personagem jovem, do sexo masculino⁶¹, que deverá ter um motivo suficientemente forte para iniciar a viagem (uma perda ou insatisfação, numa fase precoce da sua vida, motivará, na maior parte dos casos, uma ruptura); o processo de maturação é longo, árduo e gradual (a personagem passa por várias provas, submetendo-se eventualmente a diversos ritos iniciáticos) e o romance apresenta um desenlace feliz, em que o herói se reconcilia com a sociedade. É, no entanto, de notar que, de acordo com as prescrições do género, mais importante que o desfecho da acção é o processo que a ele conduz.

Ao romance de iniciação poder-se-á ligar a narrativa utópica, sobretudo se pensarmos nas suas modalidades de abordagem na Contemporaneidade. Centrando-se no processo de desenvolvimento interior do protagonista, que se confronta com o mundo, o romance é assim levado a questionar a sociedade e os seus ideais, no espaço fechado da introspecção, reenviando para a problemática da utopia.

A obra de Le Clézio, como referimos, de teor acentuadamente autobiográfico, a partir dos anos 80, tematiza e problematiza, como é próprio da literatura pós-moderna, o romance de aprendizagem, levantando a questão da (im)possibilidade de ajuste entre o Eu e o mundo, bem como de um projecto utópico que reflecte as fronteiras da ilha no espaço da interioridade. Tanto em *Voyages de l'autre côté*, *Désert*, *Le Chercheur d'or*, como em *Voyage à Rodrigues*, *Onitsha*, *La Quarantaine*, *Poisson d'or* ou ainda em *Hasard suivi d'Angoli Mala* (1999), a deslocação no espaço geográfico desencadeia o processo de uma viagem que se revelará finalmente na sua dimensão iniciática e utópica.

Em *Le Chercheur d'or*, o protagonista, do sexo masculino (como, aliás, também o narrador-autor de *Voyage à Rodrigues*), sofre, ainda em criança, aos oito anos de idade, uma perda irreparável, quando uma violenta tempestade, a primeira provação, de contornos

⁶¹ Refira-se que, à mulher, foi, com efeito, durante muito tempo, interdita a prática de inúmeras experiências determinantes no processo de integração pessoal e social, pelo que só tardiamente se tornará figura central neste tipo de romance. É o caso de *The Golden Notebook*, de Doris Lessing, escrito em 1962, mas também de *Étoile errante*, *Poisson d'or* e, mais recentemente, *Ritournelle de la faim*, do próprio Le Clézio, publicados respectivamente em 1992, 1997 e 2008.

bíblicos, desfaz, com a destruição da casa ancestral de telhado azul do Boucan, o seu sonho utópico de uma infância feliz, junto da família, em comunhão com a natureza. É esta perda que motivará a sua infelicidade e a partida para longe dessa casa, para Forest Side. Se, aparentemente, Le Clézio segue aqui as regras prescritas pelo romance formativo, poder-nos-emos contudo interrogar se este será o momento preciso em que se começa a delinear o percurso iniciático do herói.

De acordo com o paradigma do *Bildungsroman*, a viagem corresponde a uma procura individual e solitária, que decorre de um descontentamento. Ora, não é isso que parece aqui ocorrer, porquanto Alexis viaja na companhia da família e são os pais que decidem abandonar a casa do Boucan. Poder-se-ia então afirmar que, apesar de associada a uma perda e a um sofrimento, a partida para a cidade não assinala por si só o princípio da viagem iniciática. Contudo, este argumento não é inteiramente defensável, já que o trajecto não deixa de ser interiorizado pelo narrador-personagem e a sua permanência no espaço da infância se torna uma impossibilidade real, por falta de meios de subsistência. Além disso, a deslocação submete-se à vontade paterna, dada a sua pouca idade. Mesmo assim, a viagem introspectiva começará num momento anterior da infância, quando, no Boucan, Alexis procura definir-se na relação que estabelece com o mundo, através do corpo e das sensações, ainda num estágio de pré-verbalização e pré-consciência. Acresce que, nesta fase da vida, o protagonista é, como a seguir veremos, iniciado por quatro outras personagens, cada uma com um papel específico.

A partida para Forest Side tem afinal como função reforçar o efeito criado pelo primeiro ciclone. Assinala-se uma ruptura que cria descontinuidade e instabilidade, embora produzindo um efeito positivo. Em Le Clézio, a viagem iniciática parece começar com o despontar da vida, a utopia é própria da condição humana, e, quando um sonho utópico ameaça desfazer-se, logo outro germina. A vida é feita de cisões, mas também de renovação, transformação. A viagem do «homo viator» é somente uma, todavia redireccionada a cada provação. Ainda a utopia do paraíso da infância se não tinha esgotado, já o narrador começava a sonhar com a aventura do mar e o tesouro do Corsário Desconhecido. Mais tarde, em Rodrigues, num momento anterior ao do encontro dos dois esconderijos vazios, descobre o amor com Ouma, que o levará a procurar o tesouro dentro de si próprio. Da mesma forma, o sonho do pai em construir um estaleiro naval dá lugar ao de um aeróstato, este ao de uma central eléctrica, o qual virá, por sua vez, a coexistir com o

do tesouro do *Privateer*, antes mesmo de se dissipar: «Il n'est plus question de l'électricité maintenant, ni d'aucun autre projet. La lumière du trésor de Rodrigues m'éblouit, et fait pâlir toutes les autres.» (CO, 59). A ruptura imposta pela partida para o exílio, que recupera uma linha temática romântica, configura ainda um jogo antitético entre o mundo utópico do Boucan e o espaço anti-utópico da cidade, acentuando, dessa forma, a agonia do herói, dominado pelo desejo de fuga e de procura.

Um duplo anseio que se traduz no plano físico, com repercussões sobre a vida psíquica da personagem, que a narrativa representa num *crescendo*, acompanhando o percurso das suas viagens. Primeiro, as pequenas viagens que Alexis realiza com o pai, a Port Louis, e com a mãe, para os lados do Champ-de-Mars, viagens de acompanhamento, como designámos, levando-o apenas a *vislumbrar* o mar, inexistente em Forest Side. Depois, irá de modo recorrente deslocar-se ao cais desse mesmo porto, podendo então já *ver* tanto o mar como os barcos, apelando à viagem. Por fim, chegará o momento da grande viagem, com a sua partida para Rodrigues, a bordo do navio *Zeta*. A ansiedade que acompanha este percurso reenvia para a viagem romântica como evasão e sonho, mesmo quando o narrador imagina a sua vida em França, ponto de chegada de uma viagem planeada, mas não concretizada, e lê livros de aventuras e piratas, navios e ilhas, bem como vê toda a documentação do pai relativa ao tesouro almejado, a viagem através da leitura. Alexis sonha com a aventura do mar e o tesouro do Corsário Desconhecido.

Na simbólica do texto, a viagem e o sonho tornam-se sinónimos, na medida em que ambos criam uma ruptura com o mundo experimentado e constituem a via de acesso a um outro mundo desconhecido, o da utopia, através da deslocação geográfico-temporal, num caso, e psíquica, no outro. Na sua prática, Le Clézio recorre ao processo onírico com o fim de conceder às suas personagens a possibilidade de se deslocarem, quando elas não dispõem de outro meio de chegar ao seu destino utópico, como acontece com Alexis, em Forest Side, onde se sente prisioneiro, sobretudo após a morte do pai: «Nous étions prisonniers de notre île, sans espoir d'en sortir.» (CO, 102). Do mesmo modo, é o sonho que permite, a Naja Naja, em *Voyages de l'autre côté*, alcançar os lugares de felicidade; em *Désert*, a Nour, aceder à cidade ideal e, em *Mondo et autres histoires* e *L'Inconnu sur la terre*, às crianças,

conhecerem novos mundos imaginários, conforme é lembrado por Jacqueline Dutton, no seu estudo sobre a utopia em Le Clézio ⁶².

No que se refere a *Le Chercheur d'or* e a *Voyage à Rodrigues*, o mar, rico em lendas de navegadores, corsários, expedições de astrónomos e de comércio, não constitui apenas o caminho que conduz ao(s) lugar(es) da utopia, mas é o grande produtor de sonhos e, mais ainda, a sua própria substância:

Ici, enfin, grâce à la mer, je retrouve le rythme, la couleur du rêve (CO, 274)

Le rêve de mon grand-père, c'est surtout le rêve de la mer (VR, 49)

La mer, le seul lieu du monde où l'on puisse être loin, entouré de ses propres rêves (VR, 51) ⁶³

O mar aparece, desde o início, configurado como um espaço interior:

La mer est à l'intérieur de ma tête, et c'est en fermant les yeux que je la vois et l'entends le mieux (CO, 14)

Écoutant le bruit de la mer au fond de moi, derrière moi, porté par le vent des marées (CO, 33)

No dizer de Jean Onimus, «ce qu'il faut susciter c'est la mer que nous portons dans notre être: l'autre n'est qu'un point d'appui. L'important c'est d'explorer l'océan spirituel dont les vagues sont nos rêves: la mer éternelle du désir.» ⁶⁴

Associado ao mar, encontra-se, por sua vez, o motivo do barco, também ele transfigurado pelo sonho: «c'était sur un navire de rêve qu'il naviguait, voyageant sur une mer sans limites.» (VR, 62). Em *Le Chercheur d'or*, mais do que em *Voyage à Rodrigues*, o *Zeta* e o *Segunder* são assimilados ao navio *Argo* e à respectiva constelação, numa referência explícita ao mito grego: «je pense à *Argo* et le pont du *Zeta* est autre, se transfigure» (CO, 162); «Malgré moi, encore je pense au navire *Argo*, tel que le fit construire Minerve, prêt à appareiller pour son voyage irréel.» (VR, 60). Como observa Diane Barbier ⁶⁵, de A a Z, de

⁶² Sobre a relação da viagem e do sonho com a utopia, em termos gerais e em Le Clézio, veja-se Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 40,41.

⁶³ Aqui, como em outros passos da nossa análise, as citações apresentadas seguem uma ordem pré-estabelecida: em primeiro lugar, sobre Alexis, a partir do *Chercheur d'or*, e, de seguida, sobre ele e o próprio narrador-autor, a partir de *Voyage à Rodrigues*.

⁶⁴ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 49.

⁶⁵ Diane Barbier, *Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le Chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005, p. 77.

*Argo a Zeta*⁶⁶, é a totalidade de um percurso que é indicado como potencial realização da utopia de um mundo fechado e harmonioso⁶⁷.

O encontro com o *Zeta* marca o início de uma vida de aventura: «Maintenant je sais que le *Zeta* m'emporte vers une aventure sans retour.»⁶⁸ (CO, 162). Refira-se a errância como modalidade de viagem, a partir do exílio, que é comum a Alexis e a toda a sua descendência, incluindo o narrador-autor de *Voyage à Rodrigues*: «à cause de ce bannissement, la famille de mon grand-père perd ses attaches, elle devient errante, sans terre.» (VR, 113). Todavia, a errância aparece orientada para um dado fim⁶⁹: em *Le Chercheur d'or*, encontrar o tesouro do *Privateer*, de forma a recuperar o domínio familiar - «Je reviendrai imprégné de l'odeur de la mer, brûlé par le soleil, fort et aguerri comme un soldat, pour reconquérir notre domaine perdu»⁷⁰ (CO, 135) – e, finalmente, também a razão de ser e de estar no mundo - «je les cherche toutes [les étoiles], ce soir, comme si elles allaient me dire par leurs dessins les secrets de ma destinée» (CO, 143) -; em *Voyage à Rodrigues*, compreender o sonho do avô e definir a sua própria identidade: «Ainsi, peut-être ne suis-je ici que pour cette question, que mon grand-père a dû se poser, cette question qui est l'origine de toutes les aventures, de tous les voyages: qui suis-je? ou plutôt: *que* suis-je?» (VR, 125).

Eis como a partida para Rodrigues se associa, em ambos os textos, a uma procura, onde se poderá encontrar uma dimensão iniciática e utópica. Em *Le Chercheur d'or*, a viagem empreendida pelo protagonista corresponde a um percurso de desenvolvimento interior mais longo, difícil e gradual do que o processo de interiorização vivido pelo narrador-autor de *Voyage à Rodrigues*, uma narrativa manifestamente mais estática e concentrada em termos espácio-temporais.

Em *Le Chercheur d'or*, Alexis constrói, como vimos, o seu sonho utópico em torno do tesouro e do ouro do Corsário Desconhecido, situando-se fora do tempo e do espaço. Contudo, na sua primeira viagem à ilha, segue à letra as indicações presentes nos planos do *Privateer*, adopta a atitude de um geómetra e de um prospector (procura indícios, mede

⁶⁶ <Zeta> significa <Z> em grego, italiano e espanhol.

⁶⁷ O navio *Zeta* é ele próprio, como veremos no próximo capítulo, uma representação da ilha utópica.

⁶⁸ Note-se que, neste passo, o não regresso significa que o herói sofre uma transformação, pois, como vimos na primeira parte, a viagem da utopia implica sempre o retorno ao ponto de origem.

⁶⁹ Em outros textos do autor, como é o caso do *Livre des fuites*, dá-se o inverso: uma errância sem objectivo.

⁷⁰ No fundo, trata-se de uma reatualização do tema do «paraíso perdido», que abordaremos no próximo capítulo.

distâncias, escava o solo, inscreve ele próprio marcas no terreno), acabando por encontrar dois presumíveis esconderijos vazios. O seu sonho utópico passa, pois, neste momento, pela materialidade de um projecto.

Todavia, no instante subsequente, a confirmação, trazida pela guerra, de que o mundo é o da distopia («o lugar do mal») provoca nele um pessimismo que o leva a questionar-se: «Que suis-je venu chercher ici? Maintenant, je sens partout le vide, l'abandon.» (CO, 291). Sem nada e sem ninguém (depois da guerra, o tio Ludovic manda destruir a casa mítica do Boucan, o Capitão Bradmer torna-se um homem indiferente, a irmã esmorece e a mãe morre), Alexis vê-se confinado ao espaço da sua interioridade.

A partir daí, a sua procura centra-se progressivamente no amor de Ouma, que acaba por substituir o tesouro: «Quand je les regarde [les papiers du trésor], c'est Ouma que je vois» (CO, 281), nela descobrindo a resposta para o enigma: «c'est elle qui détient les clefs du secret du chercheur d'or» (CO, 291). Deste modo, o ouro deixa de estar ligado à riqueza material, passando a simbolizar o amor.

Aquando da sua segunda viagem a Rodrigues, continuará a sentir o mesmo fascínio pela Via Láctea que Pingré, no século XVIII, acabando por reconhecer que as linhas rizomáticas dos planos do Corsário e o complexo tracejado da Anse aux Anglais correspondem à configuração do universo, ao mapa das estrelas desenhadas no céu:

La configuration de l'Anse aux Anglais est celle de l'univers (...) ces étoiles sont vivantes, éternelles, et la terre au-dessous d'elles suit leur dessin (CO, 298)

Le ciel tout entier devait alors lui sembler le plan d'un secret, comme le tracé original de tous les mystères qu'il avait entrepris de déchiffrer (VR, 32)

O ouro passa assim a exprimir o sentido da vida e do universo: «Ce trésor, c'était donc la vie, ou plutôt, la survie» (VR, 58). A evolução da personagem torna-se por demais evidente, porquanto o primeiro ciclone dera lugar a um exílio traumatizante, enquanto o segundo, ocorrido em Rodrigues depois de encontrada a resposta para o segredo do *Privateer*, liberta o herói, viabilizando a sua passagem a um estágio superior do seu desenvolvimento pessoal. No plano simbólico, o naufrágio do *Zeta* representa ele próprio o fim de uma etapa e o começo de uma nova. Quando o narrador regressa ao Boucan, ao ponto de origem, é já Outro, capaz de aceitar a passagem do tempo num espaço real e de integrar o passado, irrecuperável, na sua condição presente. Em Mananava, Alexis

redescobre o amor com Ouma, redefinindo a sua identidade e o seu lugar no mundo. No final, o herói atinge um grau de maturação elevado, autonomiza-se e prossegue o seu caminho, iniciando nova viagem, partindo a bordo do navio *Argo*, rumo a um novo mundo utópico, onde reencontrará o amor e já não a destruição. O percurso iniciático assinala, uma vez mais, o seu desejo de fuga relativamente ao mundo distópico que, em Le Clézio, é identificado com o mundo civilizado ocidental, e finalmente a procura, a tentativa de aceder ao «outro lado»⁷¹: «De l'autre côté du monde, dans un lieu où l'on ne craint plus les signes du ciel, ni la guerre des hommes.» (CO, 333).

Como é próprio do romance de aprendizagem, o herói, até alcançar o estágio de maturação pretendido, tem de passar por um conjunto de provas, representadas, em *Le Chercheur d'or*, pelos três cataclismos (os dois ciclones e a guerra), mas também pela figura do labirinto⁷², que sugere a necessidade de se vencer uma multiplicidade de obstáculos e dificuldades, na tentativa de se encontrar uma saída e de se aceder a um outro lugar, um «outro lado» do mundo, utópico desejado. A sua recorrência ao longo do texto assinala o carácter gradativo do percurso iniciático do protagonista:

Ensemble nous redescendons, nous recommençons à marcher à l'aveuglette parmi les cannes, dans la direction de la mer (CO, 16)

Je remonte vers le haut de la colline, en me frayant un passage à travers les broussailles (...) Un peu avant d'arriver au sommet de la colline, je trouve un passage (CO, 171)

Maintenant, je suis perdu au milieu des montagnes, entouré de pierres et de buissons tous semblables (CO, 291)

C'est sur cette toile d'araignée que je vis, que je me déplace (CO, 294)

Para o processo de desenvolvimento interior do protagonista, muito contribui o papel desempenhado por cada uma das personagens iniciadoras. Durante o período da infância, passado no Boucan, a mãe dá-lhe a conhecer as *Sagradas Escrituras*. O motivo do barco, que ocupará sempre uma posição central no sonho utópico do narrador, é evocado no contexto dos episódios bíblicos do dilúvio (*Génésis*), do Êxodo e de Jonas. Mam ensina-lhe ainda a ler

⁷¹ Expressão com origem no título do romance *Voyages de l'autre côté*, que reenvia para uma temática central em Le Clézio, também presente, por exemplo, em *Mondo et autres histoires*, *L'Inconnu sur la terre et Désert*. "L'autre côté c'est un peu l'autre face des choses, ce qu'on y découvre quand on pénètre dedans assez profond pour en découvrir «l'envers»." (Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p.115).

⁷² Figura particularmente cara à literatura pós-moderna, sobre a qual recairá a nossa atenção na terceira parte do nosso estudo.

e a escrever - «Elle nous enseigne ce dont nous avons besoin» (CO, 25) -, como Laure, a irmã, lhe explica o sentido e a pronúncia dos vocábulos ingleses. Nesta fase, Alexis lê narrativas de viagem, romances de aventuras e, mais tarde, aquando do seu exílio em Forest Side, frequentará a Biblioteca Carnegie de Curepipe, prosseguindo uma aprendizagem da vida em contacto com o mar através dos livros e que finalmente porá em prática a bordo do navio *Zeta*.

Por sua vez, o pai, nas duas únicas conversas que trava com o narrador, falar-lhe-á, da primeira vez, da aventura do mar e do tesouro do Privateer e, da segunda, do nome das estrelas que encerram a resposta final ao enigma do Corsário Desconhecido. O pai, apesar de praticamente ausente da intriga romanesca, assumirá, deste modo, um papel essencial na construção do sonho utópico do herói: «Le rêve ancien de mon père, celui qui a guidé ses recherches, et qui a hanté toute mon enfance, je vais enfin le réaliser!» (CO, 154).

Denis é o amigo de infância de Alexis e o seu primeiro iniciador no percurso da vida em adesão à natureza: «Les leçons de Denis sont les plus belles. Il m'enseigne le ciel, la mer, les cavernes au pied des montagnes, les champs en friche où nous courons ensemble, cet été-là, entre les pyramides noires des murailles créoles.» (CO, 36). À semelhança de Naja Naja (*Voyages de l'autre côté*), Le Hartani (*Désert*) e Bony (*Onitsha*), ele é, no dizer de Michelle Labbé, uma espécie de «ser primordial»⁷³, ligado ao cosmos⁷⁴, que o homem do Ocidente não soube conservar. Aliás, em Le Clézio, a criança é recorrentemente idealizada, pela sua associação à natureza e à pureza original. Para o autor, como para Jean-Jacques Rousseau, o homem é bom por natureza, sendo a sociedade que o corrompe. Denis, marcado por esta visão romântica, é o que sabe tudo sobre as árvores e a água, o que conhece o nome de todas as plantas e de todos os peixes e por isso leva Alexis pela primeira vez ao mar, falando-lhe de Mananava, «le pays des rêves», lugar da utopia, de refúgio e de liberdade dos escravos foragidos e onde o narrador, já homem, procurará viver com Ouma.

É ela que assumirá a função de iniciadora numa fase posterior da vida do narrador - «Ouma m'a montré ce que je dois faire» (CO, 309) -, marcando a transição da adolescência à

⁷³ Cf. Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99.

⁷⁴ No entanto, em contraponto e em menor escala, encontramos também a criança reprodutora dos vícios e dos preconceitos da sociedade dos homens adultos. Veja-se, a este propósito, por exemplo, *Mondo et autres histoires*, onde o protagonista, vivendo à margem das leis da cidade, se opõe ao «rapaz do triciclo», que já tem interiorizado o sentido da propriedade e assim se recusa a partilhar o seu «brinquedo» com o outro. Na base do conceito de propriedade e dos desnivelamentos sociais daí resultantes estará o *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, de Jean-Jacques Rousseau.

idade adulta. Neste contexto, a descoberta da sexualidade adquire um valor de transformação, impondo-se como uma etapa necessária à conquista do novo projecto utópico e do verdadeiro tesouro, que é o amor. Ouma oferece ainda ao protagonista a possibilidade de comunicar com os elementos naturais e com o universo, bem como de aceder ao saber ancestral da cultura que representa, através do seu corpo. Daí que, como observa Sophie Jollin-Bertocchi⁷⁵, não só a relação amorosa, mas também com a natureza, em particular com o mar, sejam erotizadas:

Le désir monte en moi avec violence, brûle comme le soleil sur ma peau. Quand je pose mes lèvres sur la peau d'Ouma, elle tressaille, mais elle ne s'écarte pas (CO, 205)

J'ai connu la mer (CO, 54) [d'après la formule biblique «connaître une femme»]

Je l'entends, elle bouge, elle respire (CO, 13)

Bradmer (*Bras-de-mer*) é o iniciador de Alexis na vastidão do espaço marítimo, que a personagem e o texto irão percorrer. O narrador aprende a ser um navegador: a sentar-se, a comer e a fumar; a determinar o meridiano e o paralelo com o auxílio do sextante e finalmente a pilotar o navio *Zeta*, como o Capitão: «Ce matin, il m'a enseigné à faire le point à l'aide du sextant, et la méthode pour déterminer le méridien et le parallèle» (CO, 129).

Note-se que todas estas entidades iniciadoras se afastam de cena, uma vez desempenhadas as respectivas funções. Denis deixará de aparecer após o primeiro passeio de piroga com Alexis; o pai, a mãe e o Capitão Bradmer morrerão (este último aquando do naufrágio do navio *Zeta*); Laure irá viver para um convento e Ouma partirá, no final, sem deixar rasto.

É ainda de assinalar uma certa ambivalência de algumas destas personagens, própria da escrita pós-moderna. No seu estatuto hesitante, parecem-nos remeter para o sistema actancial de Greimas, ora operando como adjuvantes, ora como oponentes, ou simplesmente destinatários do projecto utópico do protagonista, do modo como a elas também se refere S. Jollin-Bertocchi⁷⁶. Considerando o desígnio inicial de Alexis, Ouma desempenha a função de adjuvante no plano material (salva Alexis de uma insolação, pesca e cozinha para ele), sendo ao mesmo tempo oponente num outro plano, ético, onde se

⁷⁵ Sobre a temática do erotismo em Le Clézio e no *Chercheur d'or* muito em particular, ver Sophie Jollin-Bertocchi, J.M.G. Le Clézio: *l'érotisme, les mots*, Paris, Éditions Kimé, 2001, pp. 72-88, 149-152.

⁷⁶ Cf. Sophie Jollin-Bertocchi, *op.cit*, p. 78.

inscrevem sentidos ideológicos: «Pourquoi cherches-tu l'or ici? (...) L'or ne vaut rien» (CO, 238). No entanto, a jovem «manaf» acabará por se impor como adjuvante, já que é ela que leva o protagonista a procurar e a encontrar o tesouro dentro de si próprio. Bradmer é adjuvante, na medida em que conduz Alexis a Rodrigues, mas também é marcado por uma ambiguidade, porquanto não só considera o tesouro uma quimera, como propõe ao narrador o lugar de timoneiro no seu navio. Laure, a irmã do narrador, não é porém adjuvante - «Et ce stupide trésor que tu t'obstines à chercher!» (CO, 282) -, nem oponente - «elle m'a laissé libre de partir» (CO, 154) -, mas funciona como destinatário: «C'est pour Laure que je veux me souvenir de chaque instant de ma vie. C'est pour elle que je suis sur ce bateau, avançant toujours plus loin sur la mer.» (CO, 124).

No sistema complexo do cruzamento das linhas de escrita e da história, o texto abre espaço para os ritos iniciáticos, de grande relevância para a configuração de um projecto utópico. Alguns deles são práticas usuais das culturas tradicionais, representando, no plano simbólico, a união com os elementos naturais e o acesso a uma vida autêntica. É o que sucede não só quando Alexis aprende a pescar e a secar-se com Ouma, mas também quando cumpre o rito do banho, com Denis, os marinheiros do *Zeta* e a jovem «manaf». O contacto com a água simboliza não só o retorno às origens, como também a sua acção purificadora, tal como é assinalado por Gilbert Durand - «quelques gouttes d'eau suffisent à purifier un monde»⁷⁷ - e também pelo narrador, que parece aderir à sua visão do imaginário: «L'eau du lagon me lave, me purifie de tout désir, de toute inquiétude» (CO, 159). O mesmo acontece em *Mondo et autres histoires*, onde as personagens adolescentes encaram o banho como um ritual de iniciação necessário à sua entrada no país do sonho. Refira-se que é a partir de *Le Chercheur d'or* que o banho partilhado e representado com uma tonalidade erótica se torna um *topos* recorrente na prática do autor, com particular relevância em *Onitsha* ou *Étoile errante*. No entanto, para G. Bachelard⁷⁸, mais do que o banho, é à *aspersão* que corresponde a imagem arquetípica da purificação, que se encontra igualmente presente em *Le Chercheur d'or*: «Denis prend de l'eau de mer dans ses mains et mouille mon visage et mon corps.» (CO, 53).

⁷⁷ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1984, p. 194.

⁷⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 192.

Entre os ritos iniciáticos que marcam a transição da adolescência à idade adulta, podemos mencionar, para além da descoberta da sexualidade, a cuja importância já nos referimos, a partida para a guerra e o acto de fumar. O «banho» de sangue ou a sua «aspersão», resultantes dos ferimentos sofridos por Alexis e os seus companheiros de guerra, parece aproximar-se dos cultos e ritos iniciáticos mitraístas, simbolizando regeneração e crescimento, tanto no plano físico, como no psicológico⁷⁹. Por outro lado, o gosto do narrador pelo odor do tabaco, ainda em criança, surge como um indício da sua prática na idade adulta. Por sua vez, o manejo de instrumentos náuticos, como o sextante, e a aprendizagem das técnicas de navegação e de pilotagem representam uma etapa decisiva na vida de Alexis, colocando-o no centro do seu sonho do mar: «Maintenant, c'est moi qui tiens la grande roue, les mains serrées sur les poignées usées. Je sens les vagues lourdes sur le gouvernail, le vent qui pousse sur la grande voile. C'est la première fois que je pilote un navire.» (CO, 131).

É de salientar que todos estes ritos implicam uma aprendizagem progressiva que termina com a autonomização do herói, no final do percurso iniciático e do texto, quando ele se desprende dos planos do tesouro do Corsário Desconhecido, queimando-os na praia, perto do Boucan, por já não necessitar deles. O seu acto, inicialmente ligado ao *fogo*, aparece como uma prática de exorcismo, uma experiência ascética que o liberta finalmente de um projecto confinado à sua materialidade e lhe permite vir a aprofundar o seu ser e a sua riqueza interior. Como a água, o fogo é um elemento primordial que dá acesso à purificação. A palavra «puro» encerra aliás o sentido de «fogo» em sânscrito, a mais antiga língua da família indo-europeia⁸⁰. Piganiol⁸¹, no seu estudo sobre as origens de Roma, considera o sol como «fogo de elevação», insistindo na sua acção purificadora, à semelhança de Le Clézio: «Comme à Rodrigues, il me semble que sa brûlure [du soleil] aujourd'hui m'a purifié, libéré» (CO, 310). O sol é, aliás, um símbolo recorrente nos textos utópicos. Christian Godin afirmará

qu'il domine la terre de sa lumière et qu'à lui rien n'est caché: Domination et surveillance, rien n'échappe à l'oeil du monde. Isolée du reste de l'oecumène, et invisible à lui, l'utopie institue entre ses membres le règne de la plus rigoureuse visibilité.⁸²

⁷⁹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 639.

⁸⁰ Cf. Sobre esta questão, veja-se G. Durand, no capítulo versando o tema do fogo, *op.cit.*, p. 195.

⁸¹ A. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*, Paris, Boccard, 1917, p. 96.

⁸² Christian Godin, *Faut-il réhabiliter l'utopie?*, Nantes, Éd. Pleins Feux, 2000, p. 36.

Em *Voyage à Rodrigues*, observa-se um atavismo acentuado do narrador-autor, relativamente ao avô, Alexis. Com efeito, ele segue os seus passos, adoptando a mesma atitude de prospector e de geómetra, transportando mapas, planos e esquemas e procurando pontos de referência na natureza inóspita de Rodrigues, mas não com o fim de encontrar o tesouro do *Privateer*, ao qual reage, aliás, com cepticismo: «Comment imaginer que cette quête faite de tant de symboles, de signes, de secrets puisse déboucher sur un tas d'or et de diamants, sur des verroteries?» (VR, 128). Le Clézio desmistifica aqui a lenda do tesouro, mas não a do avô, que perpetua através da sua escrita.

O escopo do narrador-autor consiste em compreender as motivações do antepassado. Daí que uma parte significativa do texto se refira ao seu sonho utópico, embora fundando-se também na tentativa de descoberta da sua verdadeira identidade, através do desdobramento das imagens de alteridade⁸³: «je voyais par ses yeux, je sentais par son être, je l'avais rejoint dans son rêve!» (VR, 115). O narrador de *Voyage à Rodrigues* quer voltar ao passado, rever-se no avô. Todavia, no termo da sua viagem iniciática, através da qual se opera a transformação do sujeito, irá concluir que os sonhos não se partilham, que cada homem tem o seu, cada homem é uma ilha, com a sua utopia pessoal.

O final de *Voyage à Rodrigues* é, deste modo, substancialmente mais disfórico do que o do *Chercheur d'or*. Aparentemente, os dois romances são marcados pela mesma incerteza que caracteriza a condição pós-moderna⁸⁴: «Est-ce que je peux vraiment espérer encore quelque chose de ce lieu, après tout ce qui a détruit le monde?» (CO, 289); «Peut-on chercher le bonheur quand tout parle de destruction?» (VR, 132). Poder-se-á mesmo considerar que não só a utopia social⁸⁵, mas também a utopia pessoal, são problematizadas, nas linhas confusas da Literatura Contemporânea. A primeira parece até condicionar o projecto da segunda. No entanto, se, em *Le Chercheur d'or*, a dúvida aparece a meio da viagem, mas é superada, dando lugar ao desejo de aceder «à l'autre côté», em *Voyage à Rodrigues*, a atitude de questionamento ocorre no final do trajecto, inviabilizando qualquer possibilidade de resolução. Já não há esperança num mundo melhor, já não existe capacidade de idealização, nem desejo de novamente partir, mas apenas a sensação de fracasso e a desilusão. Poder-se-á, deste modo, considerar este texto não só como síntese,

⁸³ O processo de «construção da identidade» será analisado no capítulo com o mesmo nome.

⁸⁴ Sobre este assunto, veja-se o capítulo precedente.

⁸⁵ A temática da utopia social, bem como a sua capacidade de renovação e problematização, foram abordadas no capítulo anterior.

mas também como uma espécie de anti-tese do anterior. Jasão, que empreendeu uma viagem irreal num barco mágico, foi o único a concretizar o seu sonho: «La fin des voyages est toujours triste, parce que c'est la fin des rêves.» (VR, 129).

Importa salientar que, à semelhança das outras modalidades de viagem, a iniciática é representada, nestes dois romances, de forma descontínua, contribuindo para problematizar o género do *Bildungsroman* e da própria utopia. No contexto da sua escrita pós-moderna, inscreve-se um jogo de reflexos, reenviando para o caleidoscópio, como «une immense galerie de glaces où chaque chose reflète et signifie toutes les autres»⁸⁶. É no desdobramento infindável das imagens que o narrador e o leitor procuram desvendar o «segredo» da identidade. O tesouro do *Privateer* adquire assim inúmeros sentidos que se sucedem e sobrepõem, através da multiplicação das interpretações, contribuindo para uma nova concepção, todavia problemática, da utopia. Presumivelmente escondido num lugar fechado e de difícil acesso, ele parece reflectir a imagem da própria ilha confinada ao espaço da interioridade. Em *Le Chercheur d'or*, Alexis acede ao tesouro por via marítima, após a ruptura assinalada pelo corte do istmo com o paraíso perdido da infância. A busca utópica do tesouro, descrita minuciosamente, processa-se com avanços e recuos, ao contrário do que sucede na tradição do género. Quando o narrador comete um erro de cálculo, como no momento em que encontra os dois esconderijos vazios, é forçado a voltar atrás, para poder dar continuidade ao seu projecto. Essa procura é finalmente a da própria felicidade, entendida não na sua dimensão colectiva, mas sim individual ou, quanto muito, familiar, e para a qual contribuem personagens com uma função próxima da do guia na narrativa utópica. Denis e mais ainda Ouma, os dois iniciadores de Alexis na sua experiência da vida em comunhão com a natureza, configuram-se sob o signo da aparição/desaparição: «Il gire lentement au-dessus des ravins, puis disparaît.» (CO, 37); «j'ai du mal à croire que je n'ai pas imaginé cette apparition (...) La jeune fille a disparu.» (CO, 189). No caso específico de Ouma, o banho, ao qual já nos referimos, torna-se uma ocasião para ela aparecer e desaparecer, deslizando para dentro e fora de água: «Elle avance dans la mer, sur les rochers, et elle disparaît sous l'eau. Son bras surnage un instant, armé du long harpon, puis il n'y a plus que la surface de la mer.» (CO, 203). Neste texto, a estrutura romanesca é ainda regulada a partir da temática dos rastos. Um tema, aliás, também trabalhado por Henri Michaux, um dos

⁸⁶ Cf. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduzido do italiano por Myriem Bouzaher, Paris, Éd. Grasset, 1992, p. 163.

autores preferenciais de Le Clézio, não só por lhe ter dedicado uma especial atenção na sua tese de licenciatura, mas também pelo modo de relacionar com a dele a sua escrita. A crítica, que abordou esta questão, foca precisamente o paralelo que se estabelece entre os dois escritores, sublinhando como em ambos a tematização dos rastos se liga ao respectivo apagamento/desaparecimento, conduzindo assim o herói e o leitor por um indeterminável caminho de descoberta.⁸⁷ Em *Le Chercheur d'or*, a jovem «manaf» terá sempre o cuidado de não deixar vestígios da sua passagem, ensinando Alexis a fazer o mesmo. Assim, o narrador começa por seguir os rastos do Corsário Desconhecido, para inscrever de seguida os seus e acabar por apagá-los, ao assumir como sua a rota do outro: «Il me semble qu'en accomplissant ce travail, j'ai fait un pas nouveau dans ma quête, que je suis devenu en quelque sorte le complice de cet homme mystérieux dont je suis depuis longtemps la trace.» (CO, 237). Note-se que é na medida em que Denis e Ouma são personagens iniciadoras, facilitando o desenvolvimento interior do protagonista e a decifração do enigma do Corsário Desconhecido, que a descontinuidade a eles associada se repercute no percurso iniciático e na busca da utopia do próprio herói.

Refira-se também como em *Voyage à Rodrigues*, a tentativa do narrador-autor compreender o sonho utópico do avô se submete à incerteza que lhe abre possibilidades contrárias, fazendo emergir o percurso descontínuo do seu pensamento:

Maintenant, errant sur ses traces, en vain je cherche à percevoir ce qui lui parlait ici, à lui seul (VR, 75)

C'est quand je suis ici, dans le ravin, devant ce mur de pierre noire où les traces des coups laissés par mon grand-père sont encore visibles que je ressens véritablement ce qu'ont dû être son rêve, sa passion, son obsession (VR, 87)

Neste romance, não se encontra a estrutura tradicional do *Bildungsroman*, a não ser de forma fragmentária. O narrador-autor parte em busca da sua própria identidade, mas não passa por provas, nem aprende com personagens e ritos iniciáticos, dada a imobilidade que define o carácter estático da obra e o maior isolamento do seu protagonista. Note-se,

⁸⁷ Sobre a aproximação dos dois autores, ver Isabelle Roussel-Gillet, *Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2005, e Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux. J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, Paris, Éditions Kimé, 1995.

porém, que tanto neste romance como no outro já abordado se trata de um percurso iniciático, individual e sempre solitário⁸⁸:

Il est écrit ici, le secret qui m'attend, que nul autre que moi ne doit découvrir (CO, 162)

Toutes ces années-là, j'ai pensé à lui [le Privateer], j'ai rêvé de lui. Il partageait ma vie, ma solitude (CO, 93)

Ne s'est-il pas lancé seul dans cette aventure, contre toute raison et contre toute bienséance? (VR, 109)

C'est cela je crois qui me trouble ici, dans la solitude de cette vallée (VR, 74)

A solidão⁸⁹, também tematizada em *Le Procès-verbal*, *Désert* ou *Onitsha*, de acordo com a visão legada pelo Romantismo, resulta do confronto com as normas institucionais⁹⁰. Uma transformação é operada no espaço da interioridade dos protagonistas:

Mais je ne reviendrai pas le même (CO, 135)

Celui qui cherche l'or doit d'abord s'oublier soi-même, il doit devenir un autre (VR, 72)

Est-ce que je suis encore moi-même? (VR, 72)

No entanto, ao contrário do que sucede no modelo tradicional do romance de iniciação, em nenhum destes casos, essa mudança implica, no final, uma reconciliação com a sociedade. Como referimos, em *Le Chercheur d'or*, o desajuste de Alexis com a sociedade anti-utópica leva-o a sonhar com um lugar utópico, «de l'autre côté», desconhecido e a descobrir. Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor, ao procurar assumir como seu o sonho do avô, acabará por entender que a distopia domina o mundo, destruindo a possibilidade de qualquer utopia individual. Nesta conformidade se poderá afirmar que a evolução dos dois protagonistas adopta sentidos inversos.

Dir-se-á, em suma, que ambos os textos tematizam e problematizam o romance de iniciação, abrindo espaço ao questionamento da relação do homem com o mundo e à

⁸⁸ Nem sempre, todavia, em *Le Clézio*, a viagem corresponde a um percurso individual da personagem. A título de exemplo, refira-se *Désert*, que relata o êxodo dos Touareg: a procura colectiva da Terra Prometida.

⁸⁹ Sobre o tema da solidão, ver Ruth Amar, *Les Structures de la solitude dans l'oeuvre de Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.

⁹⁰ No dizer de Jacqueline Michel, as personagens leclezianas «marchent à contre-courant» (Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986, pp. 43-58.)

deslocação da ilha utópica para o espaço da interioridade. Nesta complexidade, a utopia social condiciona a configuração da utopia individual. A busca utópica aparece, além disso, associada aos temas românticos do exílio, da solidão, da evasão e do sonho. No plano simbólico, viagem e sonho são, aliás, sinónimos, porquanto ambos assinalam uma ruptura com o mundo experimentado e constituem a via de acesso ao do desconhecido e da utopia. Em *Le Chercheur d'or*, Le Clézio parece defender que o pensamento da utopia acompanha a vida, que ela é inerente à própria condição humana e, nesse sentido, que, mesmo antes de um sonho utópico se desfazer, logo outro começa a emergir, segundo um processo de renovação. Inversamente, em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor é levado a apreender disforicamente o mundo, marcado pela guerra, tornando impossíveis os sonhos, neles incluindo o da utopia, e assim fazendo deste romance uma anti-tese do outro. Se, em *Le Chercheur d'or*, a narrativa ainda se aproxima do modelo tradicional do *Bildungsroman*, em *Voyage à Rodrigues*, dele se afasta com a sua estrutura fragmentária, correspondendo igualmente a um percurso interiorizado, individual e solitário, mas sem provas a superar, nem referências a personagens e ritos iniciáticos. Em ambos os casos, porém, assinala-se uma descontinuidade, um modo particular de problematização do romance de aprendizagem e do próprio género utópico.

Poder-nos-emos finalmente interrogar se a viagem iniciática implica um percurso circular da personagem e da escrita, marcado pelo retorno ao ponto de origem. Se assim é, todavia em Le Clézio o círculo só se fecha na materialidade do espaço físico. No da interioridade, a viagem parece implicar um movimento em espiral de uma trajectória: «Il me semble que j'ai brisé quelque chose, que j'ai rompu un cercle. Quand je reviendrais tout sera changé, nouveau» (CO, 124).

A viagem iniciática está ainda, em grande medida, associada à busca do «Paraíso Perdido», como tivemos ocasião apenas de referir e iremos agora abordar mais aprofundadamente no próximo capítulo.

2. Em busca do paraíso perdido

No âmbito dos estudos utópicos, interessa distinguir a imagem da ilha pseudogeográfica, criada no século XVI por Thomas More, de outros lugares da felicidade, como paraísos terrestres, descritos desde os primórdios da História da Literatura e das Religiões.

A Idade de Ouro, evocada não só por Hesíodo⁹¹, mas também por Ovídio⁹² e Virgílio⁹³, na Antiguidade Greco-Latina, representa a época em que os humanos viviam como deuses, felizes, longe do mal, da fadiga e da miséria e morriam como que embalados num longo sono. No Éden Bíblico⁹⁴, Deus fez desabrochar todas as espécies de árvores agradáveis à vista, com saborosos frutos para deleitar os mortais. Estes dois mitos exprimem a nostalgia do paraíso perdido, reenviando para uma felicidade das origens, *in illo tempore*, e sugerindo o regresso ao seio materno, como o entende Jung.

O País de *Cocagne*, forma popular medieval dos países das delícias, com alimentos milagrosamente a caírem do céu e os rios com leite e mel, bem como o mito da Arcádia, lembrado pelo homem erudito do Renascimento e do Barroco e configurado de acordo com o «locus amoenus», são modulações dos arquétipos da Idade de Ouro e do Paraíso Bíblico. Reenviam para o declínio da Humanidade, impondo-se enquanto «mitos de consolação», no dizer de Raymond Trousson⁹⁵, com a abundância, a liberalidade e a paz de que o homem do presente carece.

Importa salientar que a utopia literária nasce forçosamente depois do enfraquecimento dos mitos da Idade de Ouro e do Jardim do Éden, pois a sua coexistência torná-la-ia supérflua. Como estes e outros já mencionados, a utopia constrói um lugar da felicidade, todavia sustentando-o de forma contrária, baseando-se no ascetismo, no trabalho, na colectividade e na coerção de regras sociais e já não na abundância, no prazer, na individualidade e na anarquia. Além disso, de acordo com as linhas canónicas da utopia, o homem constrói o seu paraíso terrestre por vontade própria, sem a benevolência de Deus. O

⁹¹ Cf. Hesíodo, *Les Travaux et les jours*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1979, vv. 106-126.

⁹² Cf. Ovídio, *Metamorfoses*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007, I: 89-112.

⁹³ Cf. Virgílio, *Éclogas*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1901, IV: 37-45.

⁹⁴ Cf. «Génese», in *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1986, 2: 8-24.

⁹⁵ Raymond Trousson, «Utopia and its Literary Genealogy», in *Dictionary of Literary Utopias*, coord. de Vita Fortunati e Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 632.

gênero utópico opõe, finalmente, à regressão e à passividade do mito, uma visão «progressista», com o intuito de mudar o curso da História.

No plano da utopia e da viagem interior, que aqui propomos, Le Clézio parece conferir, no entanto, especial relevância aos mitos regressivos e aos paraísos de compensação a que fizemos referência. A imagem obsessiva do passado mítico, da ilha Maurícia e do domínio familiar, irá produzir um sentimento de nostalgia das origens que se impõe finalmente como um *topos* recorrente do autor, inscrito em *Désert*, *Gens des nuages* ou *Poisson d'or*, e assumindo a dimensão de uma verdadeira palingenesia, como bem assinala Raymond Mbassi Atéba⁹⁶, em *La Quarantaine, Révolutions*, ou no díptico composto por *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*.

O espaço da felicidade e da realização do sonho original é o do passado, conduzindo frequentemente à infância, como o do Boucan, em *Le Chercheur d'or*, e o de Euréka, em *Voyage à Rodrigues*. Lugares privilegiados na sua perfeição e no seu subsequente isolamento, «hors du temps et de l'espace», que não só reflectem a imagem insular da utopia, mas também a do paraíso terrestre, variante do mito da Idade de Ouro, como é representado no intertexto bíblico, e sobre o qual Sophie Jollin afirmará: «Un certain nombre de références tout à fait évidentes font apparaître que Le Clézio puise avec prédilection dans l'Ancien Testament, et en particulier dans les épisodes de la Genèse et de l'Exode»⁹⁷. Se, em *Voyage à Rodrigues*, a casa de Euréka, símbolo de pulcritude, em harmonia com a natureza, e de paz, «loin du monde, loin des guerres et des malheurs» (VR, 119), é sumariamente descrita na relação que mantém com o jardim do Éden - «maison immense et silencieuse, abstraite dans le secret de son jardin d'Eden» (VR, 120,121) -, *Le Chercheur d'or* parece merecer um maior desenvolvimento pela evocação intertextual do Livro do *Génésis*.

Assim, neste romance, o Boucan surge como um território de vegetação, pedra e água - «ce domaine imaginaire limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer» (CO, 34) -, onde a luz do sol brilha como o ouro que corria de um dos rios do paraíso bíblico: «la lumière du soleil toute dorée» (CO, 31). Do sem número de histórias que Mam conta, a partir das *Sagradas Escrituras*, Laure prefere a da Criação do homem e da mulher, associada

⁹⁶ Raymond Mbassi Atéba, *Identité et fluidité dans l'oeuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 155-156.

⁹⁷ A este propósito, ver Sophie Jollin, «La Bible chez Le Clézio: références et réécriture», in *Bible et littérature*, études réunies et présentées par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, pp. 221-230.

à imagem do Diabo em forma de serpente com cabeça humana, enrolado à árvore do bem e do mal. A casa mítica do Boucan comporta um jardim de onde sobressai a árvore chalta, que é representada, desde o início, sob a égide da figura feminina, como «celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal» (CO,14). À semelhança de Eva, Laure colhe os seus frutos, proibidos, parecendo, dessa forma, incitar Alexis a cometer o pecado original. A partida do Boucan e a condenação ao exílio são também assimiladas ao castigo divino e à expulsão do paraíso: «Depuis que nous avons été chassés du Boucan, nous n'étions plus retournés au bord de la mer» (CO,93). Por fim, o fratricídio de Abel por Caim vê a sua imagem reflectida na ruptura trágica dos dois irmãos, do tio Ludovic e do pai de Alexis, em que o primeiro, ao apossar-se dos bens familiares, utilizando-os e destruindo-os em benefício próprio, mata simbolicamente o segundo.

Uma referência literária importante é constituída pelo romance *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Aqui, o paraíso da infância é ele próprio formado a partir do hipotexto bíblico, com referências ao jardim do Éden e a Adão e Eva: «Virginie, douce, modeste, confiante comme Eve; et Paul, semblable à Adam, ayant la taille d'un homme avec la simplicité d'un enfant»⁹⁸. A árvore de Paul e a de Virginie deixam antever a árvore chalta do jardim do Boucan e as leituras de Mme de la Tour, mãe de Virginie, do *Antigo* e do *Novo Testamento*, as de Mam. A figura paterna, cuja presença é reduzida ao essencial em *Le Chercheur d'or*, fora totalmente elidida no texto de B. de Saint-Pierre. Neste, muito em especial, é a mãe que domina a infância dos filhos⁹⁹. O lugar do paraíso também é comum, correspondendo ao da ilha Maurícia. Paul e Virginie parecem anunciar Alexis e Laure, vivendo longe dos vícios e dos defeitos da sociedade, em perfeita harmonia com a natureza¹⁰⁰. Com efeito, aproximando-se de Bernardin de Saint-Pierre, Le Clézio manifesta uma sensibilidade romântica na preferência que concede à natureza, em detrimento dos lugares afectos à civilização. É nela que encontrará a figura do «bom selvagem», de acordo

⁹⁸ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Manchester, Manchester University Press, 1950, p.36.

⁹⁹ Como referimos no capítulo anterior e teremos oportunidade de enfatizar mais adiante, em *Le Chercheur d'or*, o pai, apesar de só contracenar duas vezes com Alexis, desempenha um papel crucial na configuração do seu sonho utópico.

¹⁰⁰ É o que sucede, de modo particular, em *Paul et Virginie*, pois, como referimos na primeira parte do nosso estudo, o protagonista de *Le Chercheur d'or*, apesar de viver em perfeita comunhão com a natureza, aparentemente longe dos males da sociedade, estabelece, ainda durante a infância, um primeiro contacto com a distopia do mundo criada pelo colonialismo.

com a lição de Rousseau¹⁰¹. Como no texto de Le Clézio, em *Paul et Virginie*, a descrição associa sensações predominantemente auditivas e visuais, bem como notações de cor, luz e brilho, sendo de realçar a comparação dos raios de sol ao ouro: «ses rayons [du soleil] (...) paraissent d'or»¹⁰². As duas personagens crescem como dois irmãos - «lorsqu'ils surent parler, les premiers noms qu'ils apprirent à se donner furent ceux de frère et de soeur»¹⁰³ -, assim nutrindo um pelo outro um amor fraternal que só mais tarde evoluirá para um sentimento profundo e idílico. Virginie é a primeira a sentir despertar em si esse afecto que, no início, Paul não entende. A comparação estabelecida por Laure com este par amoroso, aproximando-a da Laura de Petrarca, parece, deste modo, sugerir uma relação ambivalente e algo incestuosa com o irmão, Alexis: «Laure me parle aussi de Paul et Virginie, mais c'est une histoire que je n'aime pas, parce que Virginie avait si peur de se déshabiller pour entrer dans la mer» (CO, 64). O ciclone ocorrido num mês de Dezembro e a ordem de partida de Virginie por parte da tia rica de França, antecedendo a sua expulsão do paraíso, encontram igualmente um paralelo no contexto do Boucan, com a referência à tempestade e à usurpação dos bens familiares pelo tio Ludovic, poderoso e abastado, dando origem à partida de Alexis para o exílio, que o afasta do paraíso. Se as cartas que ambos os pares trocam entre si contribuem para reforçar a sua união, o naufrágio, representado também nos dois romances, porá definitivamente cobro ao sonho de voltar a viver no paraíso da infância.

Todavia, na sua complexidade, o texto abre espaço a outros modos de configurar o paraíso da infância. Para além de se definir pela relação simbiótica e sinestésica que o narrador estabelece com a natureza em toda a sua diversidade, tal como já abordámos¹⁰⁴, o paraíso emerge da ligação sensitiva e afectiva que Alexis mantém com a mãe e com a casa mítica do Boucan, no texto aproximadas através de um elemento primordial comum, a *água*. Ao anoitecer, Alexis, deitado na cama, deixa-se embalar, como vimos, pelo som das ondas como se fosse a voz melodiosa e tranquilizadora da mãe, lembrando-nos o discurso de Bachelard: «L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre

¹⁰¹ "J'entends toujours répéter que les plus forts opprimeront les faibles (...) Les uns domineront avec violence, les autres gémiront asservis à tous leurs caprices; voilà précisément ce que j'observe parmi nous; mais je ne vois pas comment cela pourrait se dire des hommes sauvages, à qui l'on aurait même bien de la peine à faire entendre ce que c'est que servitude et domination." (Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 219, 220.

¹⁰² Bernardin de Saint-Pierre, *op.cit.*, p.6

¹⁰³ *Id.*, *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁴ Este assunto foi desenvolvido no segundo capítulo da primeira parte.

mère.»¹⁰⁵. Com Denis, por sua vez, banhar-se-á no oceano, como nos últimos meses de gestação no interior do ventre materno. O mar é, para Le Clézio, como diria G. Durand, «l'abyssus féminin et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur»¹⁰⁶. Mam chama-se *Anna*, sugerindo-se assim um anagrama de *Nana*, forma derivada de *Nanai*, antigo nome da água e do rio, associado à deusa semita Tanaïs, tal como o entende Przyluski¹⁰⁷. Esta estreita ligação entre a figura materna e o elemento água processa-se igualmente em termos linguísticos e visuais. A homofonia dos vocábulos «mère» e «mer», a que já nos referimos, bem como a representação ondulada da consoante inicial <m>, parecem reforçar a relação simbólica e/ou psicanalítica entre eles.

Poder-se-á, finalmente, reconhecer nesta união com a «mãe aquática» a mesma tentativa de fusão com o cosmos dos demais elementos da natureza¹⁰⁸. Iremos assim ao encontro de M. Éliade, para quem as águas maternas estão ligadas «au commencement et à la fin des événements cosmiques»¹⁰⁹. Mam corresponde ainda à matriz da mãe boa e contentora, capaz de proporcionar à criança uma infância serena e feliz, como preconizam Donald Woods Winnicott¹¹⁰ ou Melanie Klein¹¹¹. A ligação com a mãe não deixa, no entanto, de ser marcada por um certo erotismo, também presente na relação com a irmã, e que parece sugerir a sexualidade da criança no seu estágio primário, de acordo com as linhas abertas por Freud¹¹² e seguidas por Klein¹¹³ e Bion¹¹⁴.

A casa mítica do Boucan também parece reenviar para o elemento *água*, tanto pela cor do telhado *azul* como pela identificação do nome ligado ao vocábulo «boucanier», com o sentido de «pirata», fazendo lembrar o «Corsaire Inconnu» e muitos outros navegadores e exploradores aventureiros que Alexis persegue no seu sonho de viagem, de descoberta e de conquista. Por outro lado, a expressão familiar «faire du boucan», significando «faire du

¹⁰⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 178.

¹⁰⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 256.

¹⁰⁷ Cf. Przyluski, *Grande Déesse*, Paris, Payot, 1950, pp. 36-37.

¹⁰⁸ Veja-se sobre esta questão os capítulos anteriores.

¹⁰⁹ Mircea Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p.222.

¹¹⁰ Donald Woods Winnicott, *La Mère suffisamment bonne*, trad. de Jeannine Kalmanovitch, Madeleine Michelin e Lynn Rosaz, Paris, Payot, 2006.

¹¹¹ Melanie Klein e Joan Rivière, *L'Amour et la haine: le besoin de réparation*, Paris, Payot, 2001.

¹¹² S. Freud, *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, trad. de Ramiro da Fonseca, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», 1999.

¹¹³ Melanie Klein, *Psychanalyse d'enfants*, trad. de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2005. Ver também *Le Complexe d'Oedipe*, trad. de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2006.

¹¹⁴ Wilfred Bion, *Éléments de psychanalyse*, trad. de François Robert, Paris, PUF, 2004.

bruit», sugere o ruído do mar, que o narrador ouve desde sempre: «Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer (...) c'est ce bruit qui a bercé mon enfance» (CO, 13). Esta ligação ao mar e à viagem que a casa da infância assume é ainda recorrentemente evocada e exaltada, quando o texto a assimila à imagem de um navio:

La charpente de la maison gémit comme la coque d'un vieux navire (CO, 36)

Ensemble nous faisons le tour de la grande maison, comme d'un navire échoué (CO, 45)

Le soir, sous la moustiquaire avant de dormir, je rêve que je suis dans un navire aux voiles gonflées qui avance au milieu de la mer sombre (CO, 69)

Une épave, c'est à cela que ressemble notre maison, en vérité, à l'épave d'un navire naufragé (CO, 82)

Roland Barthes¹¹⁵, referindo-se a esta analogia entre o navio e a casa, chama a atenção para a habitabilidade de ambos. Poder-se-á assim entender o naufrágio do *Zeta* como uma imagem reflectida da destruição da casa do Boucan. Acresce o isomorfismo entre a casa, cavidade fechada, e o ventre materno, estabelecendo uma relação simbólica evocada, aliás, por Claudel, entre outros autores, e à qual se refere G. Durand¹¹⁶.

A partida do Boucan toma no texto o sentido da expulsão do paraíso terrestre, bem como da perda da infância e da inocência:

C'est un exil véritable, le bannissement d'un domaine qui, pour lui et pour ses enfants, était la terre choisie par leur ancêtre, comme le rêve d'un paradis terrestre (VR, 112)

Il y avait [au Collège royal, à Forest Side] la promiscuité des autres élèves, leur odeur, leur contact, leurs plaisanteries souvent obscènes, leur goût pour les mots orduriers et leur obsession du sexe, tout ce que je n'avais pas connu jusqu'alors et qui avait commencé lorsque nous avons été chassés du Boucan (CO, 95)

O paraíso do Boucan, do tempo da infância, torna-se então o «paraíso perdido», daqui nascendo a esperança de o recuperar - «Tout redeviendra comme avant» (CO, 85)-, numa incessante procura de inverter o curso do tempo: «Existe-t-il, ce pouvoir qu'il recèle et qui ferait basculer le temps, qui abolirait le malheur et la ruine, la mort de mon père dans la maison ruinée de Forest Side?» (CO, 154). A infância equivale a um tempo suspenso, imóvel, que Alexis tenta resgatar, através da viagem que efectua, numa busca ontológica e utópica

¹¹⁵ “Le navire est un fait d'habitat avant d'être moyen de transport” (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 92).

¹¹⁶ G. Durand, *op.cit.*, p. 276.

da felicidade original, intimamente ligada à casa familiar e ao domínio do Boucan. O ouro representa, no início, o *meio* do narrador aceder a esse *fim*, a esse passado, reconquistando a casa e o espaço mítico da infância:

Je reviendrais imprégné de l'odeur de la mer, brûlé par le soleil, fort et aguerri comme un soldat, pour reconquérir notre domaine perdu (CO, 135)

La revanche sur tous ceux qui l'avaient maltraité et ruiné: payer ses dettes, racheter la maison de sa famille d'où il avait été expulsé, assurer l'avenir de ses enfants (VR, 55)

O narrador de *Voyage à Rodrigues*, que sente, de igual modo, a perda do paraíso de Euréka, parte também em busca do mito, das suas origens e da sua verdadeira identidade - «La perte d'Euréka me concerne aussi, puisque c'est à cela que je dois d'être né au loin, d'avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d'étrangeté, d'inappartenance» (VR, 113) -, com o mesmo objectivo de anular a marcha irreversível do tempo: «Pourquoi suis-je venu à Rodrigues? N'est-ce pas, comme le personnage de Wells, pour chercher à remonter le temps?» (VR, 37).

No entanto, como observa Barbier¹¹⁷ no seu estudo sobre *Le Chercheur d'or*, é vogando em direcção ao *Outro*, a outro tempo e a outro espaço, em Rodrigues, que Alexis, o protagonista, projecta reencontrar o *Mesmo* do Boucan. Em *Voyage à Rodrigues*, a ilha do tesouro adquire simultaneamente a imagem do *Mesmo* e do *Outro*.

Ela é, aos olhos de ambas as personagens, o lugar da felicidade com o sentido de um «paraíso de substituição»:

Je suis heureux d'être ici, dans cet endroit dont j'ai rêvé si longtemps sans même savoir qu'il existait (CO, 197)

J'ai senti que j'étais dans un lieu exceptionnel, que j'étais arrivé au bout d'un voyage, à l'endroit où je devais depuis toujours venir (VR, 34, 35)

Qualquer que seja o destino da viagem, é como ilha que ele será pensado e desejado. O espaço insular é indefinidamente reflectido no tratamento recorrente dessa temática, como o mostra Jean-Louis Ezine¹¹⁸. A ilha Rodrigues reproduz a sua imagem na do espaço de Anse aux Anglais que ela encerra, tal como a ilha Maurícia reflecte a sua em Euréka ou no

¹¹⁷ Diane Barbier, *Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le Chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005, p. 63.

¹¹⁸ Considerando este jogo de reflexos, Jean-Louis Ezine irá mesmo referir-se a “Les Mille et une îles de Le Clézio”, in *Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995.

Boucan. Além disso, a configuração do espaço utópico reproduz a imagem do seu fechamento em círculos concêntricos, reenviando para o seu paradigma criado por Thomas More. Não só em *Terra Amata*, *Voyages de l'autre côté* e *Désert*, mas também nos dois textos posteriores do nosso *corpus*, as ilhas são rodeadas por colinas e cadeias de montanhas, antes de o serem pelo mar:

Ce domaine imaginaire [le Boucan] limité par les deux rivières, par les montagnes et par la mer (CO, 34)

La vraie Euréka (...), face à la silhouette sombre de la montagne Ory. Maison blanche, légère, appuyée contre la chaîne des sommets aux noms pour moi magiques (VR, 117)

J'arrive sur les collines qui dominent l'Anse aux Anglais, où va s'accomplir toute ma recherche (CO, 169)

Les montagnes sont toutes proches maintenant, les flancs des collines se resserrent (VR, 9)

Note-se o recurso a vocábulos como «imaginaire» e «magiques», de modo metapoético, assumindo a dimensão utópica destes paraísos da infância.

A busca de Alexis, reiterada pela do narrador de *Voyage à Rodrigues*, é também ela efectuada por círculos descendentes, até ao fundo da Anse aux Anglais, onde permaneceria escondido o presumível tesouro que, ao longo da diegese, adquirirá novas acepções (o amor, o sentido da vida e do universo), tornando-se finalmente o *objectif* da busca utópica. Como lugar a descobrir e geograficamente isolado, o tesouro poderá também evocar uma ilha dentro de outra, ao reflectir ainda a imagem do espaço interior dos protagonistas. O esconderijo do ouro, obscuro e húmido, à semelhança do que se encontra no banho no mar, é finalmente uma outra representação possível do mundo intra-uterino, como se a viagem encetada por ambos os narradores permitisse um «regressus ad uterum». Recorde-se que a noção de *ciclo* se encontra espelhada na própria concepção do tempo. Trata-se de um regresso, onde tudo é primeiramente convocado sob a forma de um (re)começo, na tentativa de se alcançar a imutabilidade do ser, do mito e do sagrado, tal como é lembrado por M. Éliade : «D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne "coule pas", qu'il ne constitue pas une "durée" irréversible. C'est un temps ontologique par excellence, "parménéidien": toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise»¹¹⁹. Se Alexis, durante a infância, interpreta os acontecimentos ocorridos em seu redor (o colonialismo e a

¹¹⁹ Cf. M. Éliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 63, 64.

tempestade) à luz da religião, nos moldes em que Ihe é ensinada por Mam, no limiar da sua idade adulta, a partida para Rodrigues marca o início de uma viagem da interioridade unicamente guiada pela mão do homem, como acontece, por norma, no género utópico.

Se atentarmos à forma como os dois narradores se definem, a partir da sua relação com o mundo, através do corpo, das sensações e da linguagem, de acordo com uma orientação fenomenológica, poderemos deduzir que Rodrigues já aí emerge como «paraíso de substituição»:

Bientôt le soleil brille, allume ses étincelles de lumière sur les roches aiguës, dessine les ombres (...) Je sens sur mon visage la brûlure d'un four, et je titube au fond de la vallée, les yeux pleins de larmes (CO, 178)

Alors, je regardais, j'écoutais, je respirais, tous mes sens aux aguets (VR, 35)

No entanto, *Le Chercheur d'or* ainda abre espaço a outros lugares da utopia, onde Alexis procura recriar a ligação simbiótica e sinestésica que estabelecera com a natureza do Boucan, fazendo dele um paraíso, como parece ser o caso de Agalega, Saint-Brandon, Mananava ou o próprio mar:

[A Agalega] Je marche pieds nus sur le sable brûlant (CO, 141)

[A Saint-Brandon] Je nage longtemps dans l'eau si douce que je la sens à peine pareille à un frisson qui m'entoure (CO, 159)

[A Mananava] Mes pieds s'enfoncent dans le tapis de feuilles, je sens l'odeur fade de la terre, l'humidité du ciel (CO, 323)

[sur la mer] Tous les bruits de la mer m'étourdissent, la lumière m'aveugle. Il y a le bleu de la mer surtout, ce bleu profond et sombre, puissant, plein d'étincelles. Le vent tourbillonne et m'enivre, et je sens le goût sale des embruns quand la vague couvre l'étrave (CO, 113)

Reconfigurando incessantemente o paraíso perdido da infância, identificada ao Boucan, as imagens dos «paraísos de substituição» sucedem-se e reflectem-se umas nas outras no texto concebido como um caleidoscópio «pós-moderno», que esbate uma imagem para dar lugar a outra:

[A Saint-Brandon] Je crois encore que c'était là qu'était le paradis terrestre (...) où tout est neuf comme aux premiers jours du monde (CO, 122,123).

[A Frégate] Cela me rappelle le temps du Boucan (CO, 153)

[A bord du *Zeta*] C'est un monde qui ressemble à celui de mon enfance, au Boucan (CO, 134).

Como paraíso reencontrado, ou ilha da utopia, o navio *Zeta* também se encontra isolado no meio da água, «hors du temps et de l'espace», sendo a vida da sua tripulação regulada pela voz da razão, como acontece desde More. O barco constitui ainda uma representação do berço. À noite, deitado no porão, no fundo do navio, o narrador deixa-se embalar pelo movimento que as águas do oceano nele imprimem, e ao qual já se refere Bachelard: «le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé»¹²⁰.

Contudo, a ligação que Alexis mantém com o passado feliz da infância passa igualmente por certas personagens que o dominaram e, por essa razão, representam esse espaço e esse tempo míticos, nomeadamente o pai, a mãe e Laure, a irmã. Assim, quando o narrador parte em busca do tesouro do *Privateer*, inicialmente considerado na materialidade de um projecto, como um meio de recuperar o «paraíso perdido», o domínio do Boucan, ele parece ser guiado pelo sonho e pela vontade do pai: «Le rêve ancien de mon père, celui qui a guidé ses recherches, et qui a hanté toute mon enfance, je vais enfin pouvoir le réaliser! (...) C'est la volonté de mon père, et non la mienne» (CO, 154). O vínculo a Laure (e logo também ao Boucan) é fortalecido pela memória, que o registo das cartas mantém viva. Neste contexto, o nome «Laure» mantém uma homofonia fecunda com «l'or» e «leurre», sugerindo-se assim o carácter ilusório da busca utópica do herói. Para André Courribet¹²¹, Mam é uma entidade ficcional pouco importante, confinada ao espaço do Boucan, ao passo que Laure ganhará uma especial relevância, ao substituí-la no seu papel de progenitora. Importa, contudo, relativizar esta posição, na medida em que, se a irmã assume o papel de mãe, é a figura desta e todo o seu simbolismo que finalmente sairão corroborados: «Je pense à la terre, à Mam et à Laure, si lointaines dans leur solitude de Forest Side» (CO, 124). O elo com a figura materna é tão forte, que o narrador procura-la-á mesmo em Ouma, a sua amante: «tu as faim, je vais te faire à manger» (CO, 198); «je sens son regard qui m'observe du haut des collines (...) j'aime sentir son regard sur moi» (CO, 202). O papel tutelar desta personagem parece, aliás, ser sugerido pela segunda sílaba do seu nome - <ma> -, presente em inúmeras línguas, com a mesma significação, sobretudo tendo em conta a atenção que

¹²⁰ *Op. cit.*, p.178.

¹²¹ André Courribet, "Figures Féminines dans *Le Chercheur d'or*", in J.M.G. Le Clézio. *Actes du Colloque International*, coord. de Elena Real e Dolores Jiménez, València, Universitat de València, 1992, pp. 125-133.

Le Clézio presta ao significante como gerador de sentido, ao dar continuidade às linhas da escrita simbolista. Ouma irá, no entanto, liberá-lo de uma atitude regressiva, conduzindo-o ao verdadeiro sentido do tesouro, que é o amor.

Ao longo da sua busca, Alexis questionar-se-á reiteradamente sobre si e o seu projecto utópico - «pourquoi ai-je tout abandonné, pour quelle chimère? Ce trésor que je poursuis depuis tant d'années en rêve, existe-t-il vraiment?» (CO, 154) -, para finalmente concluir que é impossível reencontrar o paraíso da infância, o «paraíso perdido»: «Tout est fini (...) Les trésors sont inaccessibles, impossibles. Ils sont l' "or du sot"» (CO, 319). Esta capacidade de questionamento, bem como a consciência da precaridade e da irreversibilidade do tempo serão, aliás, igualmente manifestadas pelo narrador de *Voyage à Rodrigues*:

Sa quête, c'est celle d'un bonheur perdu, désormais illusoire, le mirage de la paix et de la beauté d'Euréka, qu'une journée de l'année 1910 a brisé et réduit en poudre pour toujours (VR, 114)

Qu'y avait-il en ce temps-là que je ne puis retrouver tout à fait? (VR, 74)

La fin des voyages est toujours triste, parce que c'est la fin des rêves (VR, 129)

Em *Le Chercheur d'or*, a ideia do passado irrecuperável é ainda reforçada pelo cenário de destruição, sem água e sem vida, que Alexis virá a encontrar, no seu regresso ao Boucan, assim transformado num «anti-paraíso», ao passo que a imagem da árvore chalta, sólida e obstinada, parece garantir ao protagonista, não só a integração do passado na sua memória e condição presente, como também a projecção desse tempo no futuro. Mananava apresentar-se-á como o último paraíso, prolongando o da época do Boucan e que Alexis irá, no final do romance, habitar. A partir dessa verdadeira ilha da utopia, onde «on peut voir sans être vu» (CO, 322), se ergue a imagem do «pays des rêves», símbolo de liberdade, do refúgio dos «noirs marrons», onde o narrador voltará a viver a plenitude do amor com Ouma, antes de partir em tempo «irreal» (apenas sonhado), em direcção «à l'autre côté».

Uma reflexão final sobre a temática do «paraíso perdido» levar-nos-á a recuperar o parecer de Tarcis Dey, para quem, *Le Chercheur d'or* se afigura uma utopia regressiva - «utopie inefficace parce que le narrateur situe le royaume ou l'éternité non pas devant, mais derrière lui»¹²² -, bem como o de Max Alhau, que considera aí uma visão progressista, sem, no entanto, se exprimir em termos de utopia, mas dela se aproximando: «Le personnage

¹²² Tarcis Dey, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", in *Nouvelle Revue Française*, nº388, mai 1985, p. 83.

d’Alexis, l’homme qui s’identifie au corsaire inconnu, nous rappelle que l’âge d’or est encore à naître»¹²³. Trata-se de duas visões contrárias cuja síntese se nos afigura, no entanto, como a solução de maior viabilidade. Com efeito, não só em *Le Chercheur d’or*, mas também em *Voyage à Rodrigues*, os protagonistas começam por tentar voltar atrás no tempo, na tentativa de reconquistar o paraíso perdido ou de se fundir com as suas origens. Contudo, embora se apercebam da impossibilidade de ressuscitar o passado, o Boucan, ou de reviver o sonho utópico do avô em recuperar Euréka, é nesse tempo remoto que assentam as bases para uma nova vida. Como Jacqueline Dutton observa, a propósito de *Printemps et autres saisons*, *Onitsha*, *Étoile errante*, *Poisson d’or* e *Le Chercheur d’or*, «en constatant que le passé heureux n’est utile que pour indiquer le chemin vers un avenir meilleur, tous les protagonistes arrivent à renouer avec leurs origines et avec le bonheur de leur enfance et à en faire les bases d’une nouvelle vie idéale»¹²⁴.

As viagens que os narradores de ambos os romances do nosso *corpus* efectuam, quer no plano físico quer no da interioridade, oferecem o substrato para a construção da sua identidade, problemática que abordaremos no próximo capítulo.

¹²³ Max Alhau, “J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d’or*”, in *Europe*, nº674-675, juin-juillet 1985, p. 203.

¹²⁴ Jacqueline Dutton, *Le Chercheur d’or et d’ailleurs. L’Utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 92.

3. Construção da identidade

Sobre a questão da identidade pessoal se debruçou, desde há muito, a crítica anglo-saxónica, muito em particular, Locke¹²⁵, Hume¹²⁶ e Parfit¹²⁷, cujas teorias parecem privilegiar o modelo da *mesmidade*. Mais recentemente, Paul Ricoeur, num artigo produzido em 1988¹²⁸ e num ensaio escrito dois anos depois¹²⁹, alarga o campo de intervenção, considerando esta problemática, na sua maior complexidade, à luz da dialéctica *mesmidade/ipseidade*.

De acordo com este quadro teórico, a identidade pessoal é assumida em duas vertentes distintas, que contudo se impõem como dois existenciais correlativos. A *mesmidade* encontra-se associada à noção latina de *idem* (português *mesmo*, francês *même*, inglês *same*, alemão *gleich*) e a *ipseidade* à de *ipse* (português *si próprio*, francês *soi*, inglês *self*, alemão *selbst*).

A *mesmidade* é construída a partir de uma complexa teia de relações, pela confluência dos conceitos de identidade numérica, identidade qualitativa, continuidade ininterrupta e permanência no tempo. A primeira acontece quando dizemos que duas ocorrências de um mesmo ser, designado por um nome invariável, não constituem dois seres diferentes, mas um só. Neste contexto, conhecer é reconhecer o mesmo duas, *n* vezes, e identidade significa unicidade. A identidade qualitativa ou, dito de outra forma, a semelhança extrema, consiste numa operação de substituição sem perda semântica e sucede quando não somos capazes de discernir a diferença residual entre dois objectos numericamente diferentes. Segundo o «princípio de identidade dos indiscerníveis», formulado por Leibniz, a consideração de duas identidades nesses moldes implica posicionar o mesmo ente duas vezes. Stéphane Ferret¹³⁰ alertar-nos-á para a síndrome da Torre Eiffel, isto é, para a passagem intempestiva e como que insensível da identidade qualitativa à identidade numérica, ao tomar-se a réplica pelo original.

¹²⁵ Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (1694), Paris, Vrin, 1972.

¹²⁶ Hume, *A Treatise of Human Nature* (1739), Oxford, Clarendon Press, 1978.

¹²⁷ Derek Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

¹²⁸ Paul Ricoeur, "L'identité narrative", in *Esprit* 7/8 (1988), pp. 295-304.

¹²⁹ Id., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

¹³⁰ Stéphane Ferret, *Le Philosophe et son scalpel. Le problème de l'identité personnelle*, Paris, Minuit, 1993, pp. 14-15.

A continuidade ininterrupta funciona como um critério anexo ou substituto da similitude, sendo visível no desenvolvimento de um ser do primeiro ao último estado da sua evolução. Podemos afirmar que as mudanças fracas ameaçam a semelhança sem contudo a destruir. O tempo é, em todo o caso, factor de discriminação. Por essa razão, a ameaça que ele representa para a identidade só é totalmente erradicada se se considerar, na base da semelhança e da continuidade ininterrupta, um princípio de permanência no tempo, entendido como «permanência apesar do tempo». Não se trata do reconhecimento de um ser ao longo do tempo, mas antes da sua projecção numa existência substancial que se lhe esquia e subtrai.

Refira-se que Ricoeur inscreve a sua distinção entre ipseidade e mesmidade na diferença estabelecida por Heidegger entre a existência de si próprio como pessoa (*Selbstheit*) e o que é neutro e manipulável (*Vorhanden/Zuhanden*). Esta diversidade só adquirirá consistência, se tivermos igualmente em consideração a dicotomia criada por Husserl entre corpo próprio (*Leib*) e corpo neutro e objectivado (*Körper*).

Nesta complexidade, a verdadeira natureza da identidade narrativa revela-se na dialéctica da ipseidade e da mesmidade. Esta última representará um contributo significativo da teoria narrativa para a construção de si próprio, porquanto se afirmará como o suporte da primeira. Por outro lado, a identidade da personagem aparece como indissociável da intriga, que põe em curso todo um jogo de concordâncias e discordâncias, de unidade e diversidade, contribuindo para a formação de uma identidade dinâmica. É, pois, na intriga que é necessário procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de se poder aplicá-la à personagem. A identidade narrativa é assim construída a partir do modelo de concordância discordante da própria história.

Se a distinção entre os dois modelos de identidade (ipseidade/mesmidade) e a mediação narrativa se afiguram, na óptica de Ricoeur, como essenciais para a constituição da identidade pessoal, esta mantém ainda uma estreita relação com a alteridade. A Hermenêutica Fenomenológica vem mostrar que o Outro não é só uma contrapartida do Mesmo, aparecendo como um seu elemento constitutivo, produtor de sentido. Para o crítico francês, não é possível construir de uma maneira unilateral esta dialéctica, ainda que se tente, como Husserl, derivar o *alter ego* do *ego* ou, como E. Lévinas, atribuir ao Outro a iniciativa exclusiva da formação da identidade. Mas a alteridade é igualmente constitutiva da ipseidade. A segunda implica a primeira num grau tão profundo que não é possível pensar

uma sem a outra. Uma concepção psicanalítica como a de Heinz Kohut, denominada *self-analysis*, vem provar que, sem o apoio dos *self-objects*¹³¹, o *self* perderia coesão e auto-estima.

Além disso, do ponto de vista gnosiológico, o outro não é forçosamente um estranho, podendo tornar-se mesmo semelhante. Neste âmbito, a transferência de sentido não produz o sentido *alter* do *alter-ego*, mas o do *ego*. Em larga medida, a identidade de uma pessoa ou mesmo de uma comunidade é realizada a partir de uma rede de identificações com valores, normas e/ou ideais, na base de um reconhecimento, que manifesta uma alteridade assumida. O processo de interiorização anula, contudo, o efeito inicial de dissemelhança ou, pelo menos, trá-lo de fora para dentro. A teoria freudiana do *super-ego* (Francês *surmoi*, alemão *ueberich*) relaciona-se precisamente com este fenómeno de sedimentação. Assim se estabilizam as preferências ou a estima, de tal modo que a pessoa se reconhece nelas. O processo de identificação coloca, deste modo, em jogo uma permanente dialéctica entre inovação e sedimentação.

No contexto da Literatura pós-moderna, na produção de autores como Brigitte Paulino-Neto, Jean Echenoz, Pierre Michon e Patrick Modiano, na prática de Le Clézio e em *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, de modo particular, a problemática da identidade ocupa um lugar central. De facto, se o romance do século XIX se afirmou na sua dimensão epistemológica, o da contemporaneidade parece privilegiar o domínio do ontológico. Daí a incessante procura da identidade do romance¹³², do mundo e do sujeito. Nos textos de Le Clézio, os protagonistas realizam uma viagem em demanda de si próprios/mesmos: «C'était la seule aventure, non pas pour oublier, mais pour savoir qui il était vraiment» (VR, 60); «Ainsi, peut-être ne suis-je ici que pour cette question (...) qui est l'origine de toutes les aventures, de tous les voyages: qui suis-je? ou plutôt *que* suis-je?» (VR,125). No primeiro romance, o narrador parece partir em busca da identidade-*ipse*. No segundo, observamos a prevalência do carácter que, no dizer de Paul Ricoeur¹³³, exprime uma certa aderência do *quoi* ao *qui*. Neste caso, parece tratar-se de recobrir o *ipse* pelo *idem*.

Na literatura contemporânea, a construção da identidade assenta na permanente dialéctica do mesmo e de si próprio, decorrendo da intriga, bem como do desdobramento

¹³¹ No sentido psicanalítico do termo, trata-se de pessoas, objectos ou actividades que completam o sujeito e são necessários para o seu funcionamento normal.

¹³² Esta questão será tratada na terceira parte do nosso estudo.

¹³³ "Le caractère, c'est véritablement le «quoi» du «qui.»" (*Ibidem.*, p. 147).

das imagens de alteridade, que se multiplicam, se sucedem e se reflectem umas nas outras, como num universo de espelhos e de simpatia. Com efeito, ao contrário do romance tradicional, que procurava a completude e a continuidade, o do Pós-Modernismo, uma vez confrontado com o descontínuo, o fragmentário e o heterogéneo, preocupa-se em estabelecer relações de analogia e juntar o disperso e o dissemelhante. Já Proust, aliás, aludira às «intermitências» da personagem, pondo em causa a sua unidade, do mesmo modo que, em Aragon, o discurso clástico de *Le mentir-vrai* (1964) sutenta as linhas complexas que formam a identidade. Na Contemporaneidade, esta questão encerra, contudo, um enigma cuja decifração é sempre diferida. Trata-se de uma produção literária que privilegia a Hermenêutica, numa tentativa de aproximação (utópica) do ser, múltiplo e rizomático, e da verdade, sempre inalcançáveis.

É neste contexto que surge a temática central do sonho atávico da felicidade original, sustentando grande parte da estrutura diegética de *Le Chercheur d'or* e a totalidade da de *Voyage à Rodrigues*. A construção da identidade assenta na técnica da *mise en abyme*, herdada do *Nouveau Roman*. O narrador-autor segue o avô, Alexis, que, por sua vez, segue o Corsário Desconhecido. Não obstante, este esquema de base irá tornar-se mais complexo, através da ramificação das suas vias. Deste modo, o narrador-autor efectua a viagem a Rodrigues, no sentido de um regresso às origens, reproduzindo os passos do avô, com quem se identifica e mais se (con)funde: « peut-être qu'enfin je ne fais qu'un avec mon grand-père, et que nous sommes unis non par le sang ni par la mémoire, mais comme deux hommes qui auraient la même ombre » (VR, 95). As palavras que escreve no diário tornam-se indistintas das do seu antepassado: « Il ne reste rien de lui, hormis ces mots qu'il a écrits, ou que j'ai écrits, je ne sais plus » (VR, 136). Tal como o avô, é definido, de acordo com as linhas abertas pela Fenomenologia, na relação que estabelece com o mundo natural, através do corpo e da linguagem: « Quelque chose parle, ici dans le vent qui glisse sur les parois de basalte, pour me dire ce qui est en moi » (VR, 72). Mas, ao fundir-se com a alteridade do avô, acaba por fazer o mesmo com a do próprio Corsário: « un instant, dans ce paysage minéral, avec ce vent, ce soleil, cette lumière, j'ai été celui que je cherchais! Non plus moi, ni mon grand-père, mais le Corsaire inconnu » (VR, 115). E, ao realizar esta viagem, segue ainda o

exemplo do antepassado do autor, François Alexis Le Clézio¹³⁴, dos primeiros a partirem da Bretanha em direcção à Ilha de França, actual Maurícia, em busca de uma vida melhor.

Por sua vez, Alexis, o narrador de *Le Chercheur d'or*, segue as pisadas do *Privateer* quase nos mesmos moldes em que o narrador de *Voyage à Rodrigues* o seguira a ele. A identificação/fusão com o pirata torna-se, pois, uma inevitabilidade: «Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c'est avec son regard que je contemple le ciel» (CO, 297); «un homme qui avait tout sacrifié pour retrouver les traces anciennes du passage du *Privateer*, au point même de s'identifier avec lui» (VR, 36). Contudo, ao reproduzir os seus passos, está a seguir o sonho do pai, enquanto projecção da sua alteridade: «J'entends une voix qui parle, avec les intonations de mon père. Cela me rassure d'abord puis me fait frissonner, car je m'aperçois que c'est moi qui parle» (CO, 183). A sua indagação inscreve-se finalmente numa longa lista de viajantes e exploradores que antes dele partiram em busca do tesouro do *Privateer*: «Je pense à tous ces voyageurs qui sont venus ici, avant mon grand-père, et que ce paysage a éblouis. Ceux qui ont laissé une trace de leur passage, et ceux qui sont restés sur l'île et n'en sont jamais repartis» (VR, 26). Trata-se de uma literatura que estratifica o passado e o presente nas imagens sobrepostas dos tempos e dos espaços. Como Isa Van Acker observa, o Corsário permanece uma personagem pouco consistente até ao fim, mas deveras fascinante. O seu nome é investido de mistério e de poder: «c'est précisément ce manque d'identité (...) qui permet de l'ériger en une figure emblématique de tous les forbans imaginables, à bord de tous les navires possibles, en route pour toutes les îles du monde»¹³⁵. Daí que Diane Barbier se refira a *Le Chercheur d'or* como uma «verdadeira epopeia da identidade»¹³⁶.

Chega-se, assim, ao ser pela mediação das imagens de alteridade, nela se procurando o sentido *ego* do *alter-ego*. A identidade-*idem* é configurada, no essencial, a partir da identidade qualitativa, nos termos em que é apresentada por Ricoeur, e do «princípio de identidade dos indiscerníveis», de Leibniz, ao ponto de se confundir, como na síndrome da Torre Eiffel formulada por Ferret, com a identidade numérica. Com efeito, seres

¹³⁴ *Le Livre des fuites e Révolutions* lembram, de modo particular, a vida e a viagem deste antepassado que, por se ter recusado a cortar os cabelos no tempo da Revolução Francesa, é forçado ao exílio e à partida para a Ilha de França, com a mulher e a filha, em demanda da felicidade.

¹³⁵ Isa Van Acker, "L'Aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard*: de la réinvention mythique à la fragilisation", in *Lectures d'une oeuvre. J.-M. G. Le Clézio*, obra colectiva coordenada por Sophie-Berttochi e Bruno Thibault, Nantes, Éditions du temps, 2004, p.85.

¹³⁶ Diane Barbier, *Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le Chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005, p 3.

originalmente diferentes acabam por se identificar e fundir. Ao processo de inovação, baseado na introdução de novas imagens de alteridade, segue-se o de sedimentação, através da sua interiorização que, em última análise, anula o efeito de dissemelhança.

É de notar, todavia, que se Alexis mantém essa relação de proximidade extrema com o Corsário Desconhecido até ao fim da história, o narrador-autor acaba por se distanciar da figura do avô, ao aperceber-se da impossibilidade de se partilharem os sonhos: «ressentir les mêmes émotions que lui – son rêve, sa passion, son obsession»¹³⁷. Tal não significa, porém, que o narrador de *Le Chercheur d'or* não sofra uma transformação. Ao longo da intriga, o significado do «tesouro», como já tivemos oportunidade de referir¹³⁸, vai-se modificando, sofrendo uma evolução do sentido denotativo ao conotativo, que acompanha a da própria personagem. No final de *Voyage à Rodrigues*, a identidade construir-se-á, no entanto, com base numa singularidade, processando-se o sentido *alter* do *alter-ego*. Cada homem é visto como um mundo no mundo, uma ilha confinada ao espaço da interioridade. A evolução que ambos os narradores sofrem ao longo ou no termo da diegese implica naturalmente uma mudança, mas esta não chega a afectar a «continuidade ininterrupta» e a «permanência no tempo» que, no dizer de Ricoeur, sempre configuram a mesmidade, como suporte da ipseidade. Eles permanecem os *mesmos* e fiéis a *si próprios* e aos seus valores de pureza e autenticidade.

Na complexidade destas suas vias, os textos irão permitir a passagem do enredo ficcional ao intertexto literário. A este nível, uma das imagens da alteridade mais marcantes é a de Robinson Crusoe, criado por Daniel Defoe, em 1719, sendo a comparação de Alexis com esta personagem realizada sob diferentes planos de abordagem. Durante a infância, Ferdinand, primo do narrador, baptiza Denis com o nome de Vendredi. Alexis começa, pois, por ser comparado a Robinson, através de um processo de mediatização e de identificação onomástica. Mais tarde, ambos serão referidos no seu isolamento físico, que reflecte, na leitura aqui proposta, o seu isolamento interior:

Je suis seul maintenant comme Robinson sur son île (CO, 66)

Quand il débarque pour la première fois à l'Anse aux Anglais, il est bien le premier, et le seul, comme Robinson (VR, 75)

¹³⁷ Cf. Jacqueline Dutton, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 210.

¹³⁸ Sobre esta questão, ver o primeiro capítulo desta segunda parte, intitulado «Viagem iniciática».

A ilha da utopia com fundamento geográfico passa a ser configurada no espaço de uma interioridade, onde melhor se define a identidade.

Como acontecera com Robinson, após a tempestade que assola a casa mítica do Boucan, mas também aquando da sua primeira viagem ao Morne, Alexis sente-se como um náufrago que espera um navio no horizonte: «C'est comme si nous étions naufragés, là, depuis des mois, loin de toute habitation, attendant que vienne un navire à l'horizon pour nous reprendre» (CO, 53).

As semelhanças com a personagem de Defoe estendem-se ao aspecto físico e em parte também aos hábitos criados na ilha utópica:

Mes vêtements sont déchirés (...), mes cheveux et ma barbe ont poussé comme ceux de Robinson (CO, 324)

Je fais le compte des jours (...) Il y a plusieurs mois que j'ai commencé suivant l'exemple de Robinson Crusoé, mais n'ayant pas de bois à entailler, ce sont des marques que j'ai faites sur les couvertures de mes cahiers (CO, 218)

Embora só adoptando parcialmente o método de Robinson, Alexis parece estabelecer uma relação ambivalente com a imagem de alteridade, ora se aproximando, ora se demarcando dela. Chega-se assim ao conceito de identidade dinâmica, presente ao longo do texto, a partir do modelo de concordância discordante da intriga, preconizado por Ricoeur. A distanciação do narrador de *Le Chercheur d'or* relativamente à personagem de Defoe assume, contudo, especial relevância, se observarmos que Robinson desenvolve o «projecto» de uma verdadeira ilha da utopia, socialmente organizada, de acordo com a visão progressista de More, mas sem a aplicar a uma colectividade, enquanto Alexis constrói uma utopia social, todavia sem instituir leis e regras civis de forma sistemática. Apesar de referido por Trousson como uma *robinsonnade* e não como uma construção utópica¹³⁹, o romance de Defoe não deixará de se afirmar, nos termos a que a ele se refere Isabelle Roussel-Gillet no seu estudo sobre *Le Chercheur d'or*, como «un grand mythe de l'Occident moderne, du progrès et de la conquête»¹⁴⁰. Neste texto de Le Clézio, o protagonista parece, sobretudo em

¹³⁹ "Il ne s'agit plus ici de la peinture d'une société mais au contraire de l'aventure d'un homme isolé, ou d'un petit groupe de civilisés à l'écart de la société et jetés sur une île par un naufrage." (Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 22)

¹⁴⁰ Isabelle Roussel-Gillet, *Le Chercheur d'or*, Paris, Ellipses, 2005, p. 23

Rodrigues, centrado no seu sonho de felicidade individual e numa utopia desenvolvida na sua vertente ontológica.

Ainda no mesmo romance, Laure constrói a sua identidade e a do seu irmão, Alexis, a partir das imagens da alteridade de Paul e Virginie¹⁴¹. Inicialmente relutante, o narrador acabará, todavia, por assinalar ele próprio a similitude da irmã com a personagem feminina de Bernardin de Saint-Pierre: «Je lui dis qu'elle ressemble à Virginie, et cela la fait sourire» (CO, 282). À semelhança do romance de Defoe, *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues* são, como mais adiante teremos oportunidade de aprofundar¹⁴², romances que remetem para o processo da sua escrita. Como Robinson, os dois narradores de Le Clézio escrevem diários, nos quais se radica a estrutura dos romances. Para além disso, Laure tenderá a identificar-se e a identificar o irmão com as entidades apresentadas no desenho que descobriu num antigo número do *Illustrated London News*: Naomi, levada sobre os ombros de Ali, no meio dos campos de cevada. Se, no primeiro caso, a construção da identidade passa por um processo faseado de recusa e aceitação da fusão com a alteridade, por meio de uma imagem conceptual, no segundo, a identificação é reconhecida imediatamente, através de uma imagem visual. A transferência de sentido parece assim oscilar entre o *alter* e o *ego* do *alter-ego*, que estrutura a mesmidade e, em última análise, também a ipseidade.

No que diz respeito ainda ao intertexto literário, haverá também a sublinhar como a identidade narrativa é construída a partir de alguns mitos gregos. Nos dois textos de Le Clézio, é feita referência a Jasão, que conduziu os Argonautas à conquista do Velo de Ouro, em Colchida. Se, em *Le Chercheur d'or*, se recorre a um método de identificação indirecta, já que se menciona essencialmente o navio *Argo*, em *Voyage à Rodrigues*, a relação de semelhança com a alteridade é estabelecida directamente a partir do nome do herói mítico:

Je partirais sur le Zeta, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu'au lieu dont j'avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d'un trésor sans fin (CO, 107)

Jason errant à la recherche d'un hypothétique trésor, allant toujours plus loin (...) Que voulait Jason? Le pouvoir, le rêve de l'or, ou la vérité d'un accomplissement magique? (VR,59)

Jasão e Alexis realizam a viagem do «homo viator», partindo em busca de ouro, de um tesouro que finalmente remete para a sua própria riqueza interior.

¹⁴¹ Sobre a relação de intertextualidade entre *Le Chercheur d'or* e *Paul et Virginie*, ver o capítulo anterior: «Em busca do paraíso perdido».

¹⁴² Sobre a viagem e utopia da escrita, veja-se a terceira parte do nosso estudo.

Poder-se-á ainda estabelecer uma analogia entre a identidade do narrador de *Le Chercheur d'or* e as das figuras míticas de Sísifo¹⁴³ e Penélope¹⁴⁴, ainda que elas não sejam referidas em nenhum dos textos leclezianos. À semelhança do rei de Corinto, representado a transportar um rochedo até ao cume de uma montanha, repetidas vezes sem sucesso, o narrador de *Le Chercheur d'or* procura o tesouro do *Privateer*, encontra dois esconderijos vazios, mas nem por isso desiste. Como a mulher de Ulisses, que, na tentativa de iludir os seus pretendentes, de dia tece e à noite desfaz a tapeçaria que tem em mãos, Alexis imprime as suas marcas no terreno e na escrita para depois apagar os seus vestígios. Do mesmo modo, em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor parece seguir o exemplo de Telémaco¹⁴⁵, filho de Ulisses e Penélope. Se este parte em busca de novas de seu pai, junto de Nestor, em Pilos, e de Menelau, em Esparta, o narrador-autor segue as pisadas do avô, em Rodrigues, numa viagem que se afirma como a procura de uma identidade comum, finalmente entendida na sua dimensão utópica. Poder-se-á também notar uma analogia simbólica entre o mito grego do Labirinto de Creta e a viagem empreendida por ambos os narradores. Como Teseu procurara a vitória sobre o Minotauro e, e em última instância, também sobre si próprio, assim eles procuram a apoteose da identidade, seguindo os caminhos labirínticos de um percurso igualmente presente no plano da interioridade.

Contudo, as imagens de alteridade envolvidas no processo de construção de identidade são reflectidas, não só no plano de uma individualidade, como também no de uma colectividade. Desde o início da intriga, Alexis configura a sua indumentária, a de Mam e a de Laure de acordo com a usada pelas gentes indianas, para, a dada altura, se deixar de rever na imagem do homem civilizado: «Je dois être un drôle de Blanc!» (CO, 138). Este desejo de dissociação do Mesmo e de adesão ao Outro encontra a sua razão de ser na perniciosidade da sociedade ocidental, oposta aos valores de pureza e autenticidade das culturas tradicionais: «Un monde sans venin, sans malheur, sans défaite» (VR, 26). Trata-se de uma questão social¹⁴⁶ que estrutura, porém, a utopia individual das personagens.

Poder-se-á, em suma, afirmar que a identidade narrativa se reveste de um carácter dinâmico, sendo configurada pela intriga. Os narradores-personagens realizam uma viagem em busca da sua verdadeira identidade, em que o *idem* suporta e organiza o *ipse*, através do

¹⁴³ Cf. Homère, *L'Odyssée*, Chant XI, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

¹⁴⁴ *Ibidem*, Chant I

¹⁴⁵ *Ibidem*, Chants I-IV

¹⁴⁶ Veja-se sobre este assunto os capítulos anteriores.

desdobramento das figuras de alteridade, como numa galeria de espelhos em que a imagem que reflecte é também ela reflectida. Processo infindável e sempre diferido pondo em curso uma viagem pela interioridade que se revelará finalmente ao ser na sua dimensão utópica.

Neste jogo de reflexos, encontramos a imagem do labirinto, incessantemente retomada ao longo dos textos. Figura constitutiva do ser¹⁴⁷, mas também do romance e da própria viagem pela escrita, que propomos seguidamente abordar.

¹⁴⁷ A este propósito, ver o capítulo intitulado «Viagem iniciática».

PARTE III - MUNDO LITERÁRIO

Viagem e utopia da escrita

- 1. Configuração do labirinto**
- 2. Colaboração da escrita e da leitura**
- 3. Procura do livro total**

Viagem e utopia da escrita

Num terceiro plano de leitura, parece-nos legítimo considerar a temática da viagem e da utopia, ao nível da escrita. Múltiplo e rizomático é o ser contemporâneo, bem como o espaço labiríntico do mundo em que se move e da escrita que o reflecte. Com efeito, é através de caminhos ambíguos, enviesados, percorridos pelo autor e o leitor «cooperante», numa tentativa de alcançar os sentidos infindavelmente desdobrados dos textos, que a narrativa pós-moderna procura aceder a uma nova identidade, reconstruindo, pela montagem e colagem, a totalidade e a perfeição, essas duas dominantes da narrativa utópica, desde Thomas More.

1. Configuração do labirinto

Para André Peyronie, o labirinto é, antes de mais, uma imagem mental, uma figura simbólica, ou uma metáfora sem referente: «l'immense travail de la littérature sur le labyrinthe est possible, pour une raison apparemment paradoxale, c'est que le labyrinthe, au sens propre, n'existe pas»¹⁴⁸. Na literatura, a sua concepção remonta à Antiga Grécia, associando-se ao mito do Labirinto de Creta, desenvolvido em Virgílio¹⁴⁹ e Ovídio¹⁵⁰, e ilustrando uma representação figurativa de um certo tipo de viagem mediante um traçado sinuoso, munido de ramificações, de impasses e de falsas pistas, destinado a fazer perder-se ou a atrasar quem tente deslocar-se por entre os seus meandros. Também surge ligado ao mito de Aracne e à correspondente alegoria da teia de aranha, considerada pela *doxa* como uma imagem labiríntica. A sua primeira utilização metafórica aparece em Sócrates¹⁵¹, a propósito de um pensamento que, crendo chegar ao seu termo, regressa ao ponto de partida. O espírito filosófico opera, deste modo, a passagem do *muthos* ao *logos*: pensar significa entrar nas encruzilhadas de sentido e correr o risco de aí se perder. Trabalhado ao longo da História da Literatura, o labirinto terá porém o seu momento áureo na

¹⁴⁸ André Peyronie, "Labyrinthe", in *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, coord. de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 916.

¹⁴⁹ Virgile, *L'Énéide*, Chant VI, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

¹⁵⁰ Ovídio, *Metamorfoses*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007, VIII: 166-167,

¹⁵¹ Platon, *Euthydème* (291 b), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1989.

Contemporaneidade, pela coexistência do literal e do figurado. Ainda no dizer de Peyronie: «Epoque labyrinthique, le XXe siècle voit des labyrinthes même là où l'idée en est tout à fait absente»¹⁵². Apesar de associado ao tratamento do tempo, ao eterno retorno em especial, reenvia sobretudo para uma certa construção do espaço e para uma relação problemática com ele, a qual parece ganhar a preferência da estética pós-moderna, subjacente à produção literária de grande parte dos autores contemporâneos, entre outros, Jean Echenoz, Brigitte Paulino-Neto, Olivier Cadiot e nomeadamente Le Clézio.

Como vimos, em *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, a figura do labirinto surge ligada a um percurso físico e iniciático. Esta dualidade entre um espaço «exterior» e um espaço «interior» parece, aliás, seguir a ideia renascentista de que o labirinto se encontra talvez tanto em nós como nós nele: «Puis-je échapper à ce dehors qui est aussi mon dedans?»¹⁵³. Assim pensado, ele irá imprimir os contornos aos textos e configurar os caminhos da própria escrita, levando-a a cruzar as suas linhas fragmentárias e a desdobrar as representações do heterogéneo, ao reflectir as imagens que indefinidamente constrói.

Em *le Chercheur d'or*, o narrador alude claramente à figura do labirinto, ao contar como, em criança, atravessava às cegas os campos de cana do açúcar até ao mar, guiado por Denis, e, já em adulto, abria passagem por entre os rochedos e os silvados de Rodrigues:

Chaque jour, je vais jusqu'au rivage. Il faut traverser les champs, les cannes sont si hautes que je vais à l'aveuglette, courant le long des chemins de coupe, quelquefois perdu au milieu des feuilles coupantes (CO, 15)

Maintenant, je suis perdu au milieu des montagnes, entouré de pierres et de buissons tous semblables (CO, 291)

Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor também deambula através da ilha labiríntica, procurando orientação nos mapas e nos planos do avô:

Carte à la main, à l'ombre d'un badamier, je cherche à comprendre où je suis (VR, 9)

Parece-nos assim possível estabelecer uma relação com o mito do Labirinto de Creta, não só ao nível dos conteúdos temáticos que estruturam a diegese, mas também das formas como suporte da criação estética.

¹⁵² Peyronie, *op.cit.*, p. 915.

¹⁵³ *Id.*, *Ibidem*, p. 922.

Segundo a lenda¹⁵⁴, tudo começa quando Minos, rei de Creta, desobedece a Poseidon, ao recusar-se a sacrificar o belo touro que este lhe oferecera como sinal de apreço e de boas graças. Contrafeito, o deus decide vingar-se de tal forma que vem a inspirar à rainha Pasífae um intenso amor pelo touro. Esta, inflamada pela paixão, pede ajuda a Dédalo, hábil escultor, que fabrica uma vaca de madeira e de couro, em cujo interior a rainha se esconde. Iludido pelo artifício, o animal une-se a Pasífae, nascendo dessa ligação o Minotauro, com corpo de homem e cabeça de touro. Movido pela ira e pela profunda humilhação a que fora sujeito, Minos ordena a Dédalo a construção de um «palácio-prisão» - o Labirinto -, para aí enclausurar a fera. Todos os anos (ou, numa outra versão, de nove em nove anos), o Minotauro é alimentado com sete rapazes e sete raparigas que o rei recebe como tributo imposto aos atenienses. Certa vez, Teseu, jovem de Atenas, oferece-se para fazer parte do grupo dos sacrificados. Ariadne, filha de Minos e Pasífae, apaixona-se por ele e pede auxílio a Dédalo, que lhe concede um novelo. Com o fio desse novelo, Teseu chega ao centro do labirinto, mata o Minotauro e sai vitorioso. Minos, descobrindo a artimanha, castiga o engenhoso inventor, fechando-o com o filho, Ícaro, no Labirinto. Para este e para si, Dédalo constrói umas asas de cera. Ícaro, no entanto, voava tão alto que as deixou fundir pelo calor do sol e assim se precipitou no oceano. Depois de ter abandonado Ariadne em Naxos, Teseu consagra, em Délos, uma estátua a Afrodite e conduz uma dança reproduzindo as sinuosidades do Labirinto.

Dédalo está, pois, ligado à imagem da produção artesanal e artística: fabricou a falsa vaca para Parsífae, construiu o labirinto para encarcerar o Minotauro e confeccionou as asas para, com o filho, Ícaro, escapar desse espaço de clausura. No século XX, tornou-se uma figura emblemática do artista, que James Joyce já anuncia em *Portrait of the Artist as a Young Man* (1917) e que em Le Clézio encontrará o seu eco. À semelhança de Dédalo, ele é um criador, construtor de inúmeras obras, onde se reflecte a sua imagem na ambiguidade de um narrador-autor com marcas autobiográficas. Tal como o viu a Linguística, o autor é apenas aquele que escreve; a linguagem é produzida por um «sujeito», não por uma «pessoa». Roland Barthes, que rejeita a figura autoral, irá declarar que:

¹⁵⁴ De acordo com a versão apresentada por André Peyronie, “Minautore”, in *op. cit.*, pp. 1053-1060. Apesar do mito ser do conhecimento geral, narramo-lo com os pormenores que servem de suporte à nossa análise.

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après*: l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est à dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant.¹⁵⁵

Se Barthes vem a equacionar o problema da inscrição do autor, afirmará porém que esta «n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique»¹⁵⁶.

Quanto a Teseu, ele parece-nos anunciar, não só na sua busca de orientação no Labirinto, como também na sinuosa dança que executa em Délos, a figura do narrador, no modo como desenvolve a sua narração, e eventualmente a do *scriptor*, tal como o entende ainda Barthes:

Le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant.¹⁵⁷

Teseu poderá também, em última análise, encontrar a sua representação no leitor¹⁵⁸, em busca de sentido, por entre as vias labirínticas dos textos de Le Clézio.

Por sua vez, o fio de Ariadne configura o fio da escrita, que aqui se desenrola e tece o texto. Todavia, sendo a literatura pós-moderna a da reescrita, não surpreende que o mito seja retomado para ser recriado. Oscilando entre o «uno» e o «múltiplo», o Labirinto da Antiguidade Clássica acaba, porém, por fornecer o instrumento de resposta: o fio de Ariadne indica o único caminho a percorrer. Como André Peyronie observa, «il donne à voir la pluralité, mais immédiatement après, il opère la réduction à l'unité»¹⁵⁹. Ora, se o labirinto é representado, até meados do século XVI, com uma só via, multiplicam-se posteriormente os seus caminhos, que o tornam, na contemporaneidade pós-moderna, rizomático, com inúmeras linhas cruzadas e várias possibilidades de entrada e de saída. Poder-se-á dizer que a tónica é colocada não no centro, no Minotauro, mas nos pontos de fuga. É assim que a busca de uma saída baseada no conhecimento ocupa um lugar central na prospecção poética de H. Michaux ou em toda a literatura existencialista. Em Sartre, de modo particular,

¹⁵⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.66.

¹⁵⁶ *Id.*, *Ibidem*, p.77.

¹⁵⁷ *Id.*, *Ibidem*, p.66.

¹⁵⁸ Sobre esta questão, veja-se o próximo capítulo.

¹⁵⁹ A. Peyronie, *op. cit.*, p. 917.

o tema da «saída» a encontrar face ao absurdo do mundo ocorre com insistência. Por outro lado, segundo a lenda, Ariadne é abandonada por Teseu. Em Le Clézio, como também veremos, o *sriptor* e/ou o narrador abandona(m) uma linha de escrita, mas com o intuito de a retomar(em) mais à frente. A estética pós-moderna é a do descontínuo e do fragmentário. A procura de sentido e de identidade do romance, na sua dimensão utópica, processa-se através dos meandros da própria escrita. A transformação do mito passa finalmente pela mutação do próprio texto.

De acordo com as novas linhas de orientação abertas pela Modernidade, a imagem do Minotauro como monstro é problematizada, passando-se a associá-la à beleza. O texto de A. Fraigneau, «Le point de vue du Minotaure» (*Les Cahiers du Sud*, 1939) é, a este título, elucidativo. O Touro é tão belo como Teseu, aparecendo como o seu reflexo no escudo de ouro. Desta maneira, no plano literário, o Minotauro apontará não só para a beleza da criação artística, como também para a reflexividade da escrita que, deste modo, se assume como autotélica. O labirinto produzido no e pelo texto apresenta-se ainda como um labirinto de espelhos, em que cada imagem reflecte e é reflectida até à exaustão.

Uma das imagens mais marcantes, presentes em ambos os textos de Le Clézio, corresponde à representação visual ou figurativa do próprio labirinto:

Je dessine une nouvelle carte de l'Anse aux Anglais, où je trace toutes les lignes qui unissent les jalons, faisant apparaître peu à peu une sorte de toile d'araignée (CO, 226)

Je pense aux tracés compliqués de mon grand-père, ces plans, ces réseaux de lignes, pareils à des toiles d'araignées, pour capturer le secret disparu (VR, 43-44)

A imagem da aranha a tecer a teia remete-nos para o mito de Aracne¹⁶⁰. A jovem lídia, pretendendo ser superior a Atena na arte de tecelagem, travou com ela uma luta. A deusa castigou-a, metamorfoseou-a em aranha, o que lhe permitiu aplicar-se, como sempre o fizera, na arte de tecer e de bordar. Aracne presa na teia constitui uma representação clássica do labirinto. Encontramo-la de forma explícita em *El Aleph*, de Borges, e implicitamente em *Das Schloss*, de Kafka, onde Friede, no Albergue dos Senhores, é comparada a uma aranha no centro da sua rede.

¹⁶⁰ De acordo com a versão apresentada por Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Greca e Romana*, Lisboa, Difel, 1999, p. 39.

Marcel Brion assinalou, contudo, uma falha nesta associação da teia com o labirinto: «La toile d'araignée est symétrique et régulière, alors que l'essence même du labyrinthe est de circonscrire dans le plus petit espace possible l'enchevêtrement le plus complexe de sentiers et de retarder aussi l'arrivée du voyageur au centre qu'il veut atteindre»¹⁶¹. Não obstante, em *Voyage à Rodrigues*, o narrador acentua a ideia de complexidade no seu modo de configuração: «Je pense aux tracés compliqués de mon grand-père» (*vide supra*).

A imagem da aranha a urdir a sua teia sugere também ela a representação do acto de criação literária, do artista ou do *scriptor*, tal como o entende Barthes, a tecer o seu texto, o seu «tecido». E é como tecedeira que Michel Butor, em *L'Emploi du Temps*, apresenta o seu narrador: «ce texte, (...) cette toile que je tisse»¹⁶²; «cette description exploratrice que je compose, forge et tisse»¹⁶³. Le Clézio, dando primazia à escrita, associa-a, não só à imagem alegórica da teia de aranha, como também ao mito de Penélope: «Il me semble que les romans tissent quelque chose, qu'ils sont une sorte de tapisserie qui se fait, se défait constamment et qu'il faut recommencer. Un peu comme le travail de l'araignée sur la toile»¹⁶⁴.

Os exemplos supracitados dos planos construídos a partir de linhas rizomáticas, dispostas como uma teia de aranha, bem como os mapas do tesouro da ilha de Rodrigues, igualmente marcados por um traçado difícil, remetem-nos não só para uma verdade profunda, um sentido cósmico, como também representam as sinuosidades da própria escrita, em busca de novos significados e de novas formas de expressão. O acto de criação torna-se ele próprio indagação. Com o intuito de se chegar ao sentido pretendido, sempre diferido e, nessa medida, utópico, criam-se mecanismos de decifração, seguem-se «fios de Ariadne» ou pistas falsas infundáveis, que não desvendam o segredo e fazem perder as personagens, acabando finalmente por gerar novos rizomas e multiplicar as buscas.

No palimpsesto da escrita de Alexis sobre os mapas e os planos do tesouro, o apagamento pode levar as personagens, sobretudo o narrador de *Voyage à Rodrigues*, a perderem-se, mas o novo discurso que produz também pode funcionar precisamente como um «fio de Ariadne». A linguagem dos criptogramas, das Clavículas de Salomão, aponta para

¹⁶¹ Marcel Brion, “ Le Thème du labyrinthe et de l'entrelacs dans l'oeuvre de Léonard de Vinci”, in *Revue d'esthétique* V, 1, 1952, p. 197.

¹⁶² Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 269.

¹⁶³ Id., *Ibidem*, p. 264.

¹⁶⁴ Cf. “J'écris pour essayer de savoir qui je suis”, propos recueillis par F. B., in *Lire*, nº370, novembre 2008, p. 47.

uma nova representação gráfica da figura do labirinto. A tabela correspondente (VR, 106) apresenta todas as letras, com excepção do moderno W, alinhadas, por ordem alfabética, na horizontal e na vertical. Oferecendo múltiplas possibilidades de entrada e de saída, a sua escrita e a sua leitura¹⁶⁵ efectua-se de acordo com um código secreto, configurando um novo «fio de Ariadne». Sem ele, o avô do narrador perder-se-á no emaranhamento de linhas rizomáticas de palavras e de sentido: «Mon grand-père se contente d'expliquer l'alphabet cuneiforme, (...) puis il tente une traduction du message, sans résultat» (VR, 103). Por outro lado, o alfabeto cuneiforme cria também ele ilusões de óptica, em que cada letra surge como o reflexo de si mesma, como a sua imagem invertida (L I / L I) ou distorcida (< V / F L), numa superfície especular: «ce langage secret (...) avec toutes ses tromperies et son mystère de pacotille, ses illusions et ses mirages» (VR, 108). A escrita parece assim jogar com a oposição entre «realidade» e «aparência» que, segundo André Peyronie¹⁶⁶, dominou a Época Clássica.

Mesmo certas letras do alfabeto romano, pelo seu grafismo, que o texto realça por meio de maiúsculas, adquirem contornos labirínticos. É o caso do <Z>, em ziguezague, do <M> e o <W>, que reproduzem duplos Zês invertidos, ou mesmo do <S>, de forma serpenteada. Esta associação é, aliás, formalizada por Bernard Vouilloux: «Il ne fait aucun doute que nos (...) zigzags et autres lignes serpentine se trouvent du côté du labyrinthe, figure latente du paysage pittoresque et des textualités retorses»¹⁶⁷. Por sua vez, o sinal <X> apresenta-se como uma sugestão visual do cruzamento de linhas existente no labirinto.

Todavia, a escrita assim configurada não evoca somente a imagem do labirinto, mas reproduz igualmente a sua estrutura, através de um jogo de reflexos e de uma estética assente nos princípios da descontinuidade, do heterogéneo e do fragmentário.

Simbolizado até ao século XVIII pelo centro do labirinto atingível, o sentido torna-se, no século XIX e ainda mais nos séculos XX e XXI, problemático. A literatura interroga-se sobre os meios, sobre as técnicas e a sua capacidade de desvendar o significado ontológico do homem e do mundo. É assim que, de acordo com a formulação de André Peyronie¹⁶⁸, a

¹⁶⁵ O tema da leitura, em cooperação com o da escrita, será tratado no próximo capítulo.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 926.

¹⁶⁷ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentine*, Paris, Hermann, 2008, p. 189.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p.932.

escrita se mobiliza em torno de uma polaridade constituída pelo «infinito» e os limites do «finito».

Inscrita numa galeria de espelhos que coloca em tensão precisamente estes dois pólos, encontra-se a estrutura da *mise en abyme*: o narrador de *Voyage à Rodrigues* segue os passos do avô, que segue as pisadas do Corsário Desconhecido, o qual, por sua vez, se inscreve numa longa e quase infindável tradição de homens do mar. Contudo, os textos (re)produzem imagens reflectidas que se tornam elas próprias reflexos de reflexos. Assim, em *Le Chercheur d'or*, podemos observar como a ilha Maurícia se encontra espelhada nas de Rodrigues, Agalega e Saint-Brandon; como o esconderijo do presumível tesouro, isolado de tudo, parece prefigurar a ilha utópica; como o traçado difícil dos planos do *Privateer* corresponde à arquitectura e ao desenho das estrelas no céu; como o naufrágio do navio *Kalinda* anuncia o do *Zeta* e a destruição deste a da casa mítica do Boucan. Em *Voyage à Rodrigues*, as linhas e os pontos de referência dos planos aparecem como figuras de um caleidoscópio: transformam-se, ocultam-se e sobrepõem-se, esgotando-se um sentido para logo se dar espaço a outro.

Por outro lado, a figura do labirinto, como referimos, encontra-se também associada à estética do heterogéneo e do fragmentário. Em ambos os textos, são cruzadas citações. Em *Le Chercheur d'or*, citam-se passagens da *Bíblia Sagrada*, lida pela mãe de Alexis, versos identificados e por identificar; um fragmento de uma carta de Laure e de um velho marinheiro preso na Bastilha. Em *Voyage à Rodrigues*, citam-se excertos do diário do avô do narrador, descrições da ilha feitas por exploradores, narrativas de viagem e documentos antigos relativos ao tesouro. Neste romance, de modo particular, abandona-se por vezes o texto para o retomar mais à frente. As aspas constituem o reconhecimento do carácter descontínuo da escrita lecleziana que, assim, se inscreve na prática pós-moderna. Por outro lado, exibem-se as técnicas discursivas que subjazem ao texto e o estruturam, sem constrangimento.

No Pós-Modernismo, a incorporação do «múltiplo» nos processos de criação literária torna o texto um espaço de labirintos. Nos dois romances, podemos observar o constante entrelaçamento do género romanesco com o autobiográfico, com o diário, com o poético e, no caso específico de *Le Chercheur d'or*, também com o epistolar¹⁶⁹. Esta heterogeneidade

¹⁶⁹ Sobre a questão dos géneros literários, veja-se o último capítulo.

profícua ao nível dos géneros encontra-se em paralelismo com o nível linguístico¹⁷⁰. Em *Le Chercheur d'or*, o francês, língua dominante, em que é escrito o romance, surge, não obstante, cruzado com o inglês, o crioulo e o latim. Em *Voyage à Rodrigues*, o francês entrecruza-se com caracteres gregos e com o alfabeto cuneiforme, assinalando uma flutuação entre o discurso verbal e o icónico, igualmente contemplado nos dois textos.

É de notar, porém, que o cruzamento de diferentes técnicas textuais, bem como a multiplicidade de géneros e de registos linguísticos e semióticos não implica um tumulto incontornável, na medida em que o «novelo» da narração, desenrolado pela figura do narrador ou do *scriptor*, adquire o estatuto e a função de «fio de Ariadne».

Refira-se também que os labirintos criados por Le Clézio nos textos sobre os quais incide a nossa atenção, ainda que permitam uma certa abertura sobre a natureza, são sempre espaços bem delimitados (no meio dos campos da cana de açúcar, das colinas, dos arbustos e das pedras, no interior do próprio texto e da folha de papel), como a ilha descrita na narrativa utópica. O «fio de Ariadne», que orienta o leitor na sua viagem através dos meandros da escrita, parece tomar forma na personagem do guia normalmente presente na tradição do género. No entanto, se o viajante deseja permanecer para sempre na felicidade da ilha da utopia, os narradores e o leitor procuram continuamente novos caminhos e saídas, seguindo, como acontece nos textos, através de infindáveis e distópicas vias labirínticas.

Poder-se-á então reconhecer a importância da figura do labirinto nos textos de Le Clézio. Mantendo uma relação privilegiada com o espaço, é no espaço do texto que ela se constrói, mediante a apropriação de temas mitológicos, de imagens físicas e abstractas e de estruturas latentes ou exibidas, que se multiplicam, se cruzam e se reflectem até à exaustão como num jogo de espelhos autotélico. Figura rizomática, oferecendo inúmeras possibilidades de entrada e de saída, e que a escrita lecleziana pós-moderna cultiva, o labirinto aparece associado ao *topos* da viagem, da perda e do reencontro cíclicos. A escrita torna-se ela própria uma procura de sentido sempre diferido, problematizado, utópico. Neste contexto, criam-se finalmente as condições necessárias à entrada em cena da figura do leitor, da qual nos iremos agora ocupar.

¹⁷⁰ Ver igualmente o último capítulo.

2. Colaboração da escrita e da leitura

A relação entre a escrita e a leitura ganha uma nova relevância no âmbito dos Estudos Literários a partir dos anos 1970, num momento em que o Estruturalismo começa a ser questionado e a crítica a ter em conta a impossibilidade de reduzir o texto literário às suas formas. Será, contudo, apenas no início dos anos 1980, quando a Linguística vem propor novos caminhos de abordagem, nomeadamente com a expansão da Pragmática, dando ênfase à interacção entre *locutor* (aquele que fala) e *alocutário* (aquele a quem se fala), que os estudiosos da Literatura começam a debruçar-se sobre os problemas da recepção com maior profundidade. No plano estético-literário, a compreensão de uma obra passa a privilegiar a análise da relação mútua existente entre a figura do escritor, que se inscreve no texto, e o leitor. Neste processo, são de realçar os trabalhos da Escola de Constância (Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser), da Semiótica (Umberto Eco), da Semiologia (Philippe Hamon e M. Otten) e das teorias do leitor real (Michel Picard). O universo textual é finalmente reconhecido, na sua essência, como inacabado, necessitando sempre, constitutivamente, da participação do seu destinatário.

Como Umberto Eco observa, «*um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*»¹⁷¹. Tal não implica, porém, que a par de uma leitura programada não exista uma outra dependente de cada leitor. A recepção do texto aparece organizada em torno de dois pólos: os «espaços de certeza» e de «incerteza», de Otten¹⁷², e o «legível» e o «ilegível», de Hamon¹⁷³. Nos termos de Vincent Jouve¹⁷⁴, o leitor é simultaneamente «orientado» e deixado «livre», no decurso da sua actividade. Acresce que o potencial textual não é reduzido a um único nível de leitura. No contexto da estética pós-moderna, na arquitectura, em especial, que marcou o seu ponto de origem, Charles Jenks assinala um *double coding*: «O edifício ou a obra de arte pós-moderna dirige-se simultaneamente a um público minoritário de elite usando códigos “elevados” e a um

¹⁷¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. de Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença, 1979, p. 57.

¹⁷² M. Otten, “La lecture comme reconnaissance”, in *Français 2000*, nº 104, février 1982.

¹⁷³ Ph. Hamon, “Narrativité et lisibilité”, in *Poétique*, nº 40, novembre 1979.

¹⁷⁴ Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 46.

público de massas usando códigos “populares”»¹⁷⁵. No plano literário, conciliam-se os mecanismos discursivos, estilísticos e metanarrativos que sustentam o texto com o enredo romanesco, dando origem a dois tipos de leitura e de leitores.

Roland Barthes distingue duas leituras possíveis, consentâneas com o modelo descrito por Jenks, todavia seguindo uma ordem contrária: «l’une va droit aux articulations de l’anecdote, elle considère l’étendue du texte, ignore les jeux de langage (...); l’autre lecture ne passe rien; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l’on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l’asyndète qui coupe les langages et non l’anecdote»¹⁷⁶. Se Barthes parece seguir um critério de exclusão em que este segundo regime de leitura se afigura como o mais ajustável ao texto moderno, Eco parece optar pelo critério de inclusão em que o leitor *semiótico*, atento às estratégias desenvolvidas no interior do texto, subentende a categoria do leitor *semântico*, mais interessado no desdobrar da intriga: «Não existem leitores exclusivamente de segundo nível; para vir a sê-lo, aliás, é preciso ter sido um bom leitor de primeiro nível. O leitor de segundo nível é também o que dá conta de como a obra é capaz de funcionar bem ao primeiro nível».¹⁷⁷

É assim que é possível considerar, na generalidade dos autores contemporâneos, como Michel Tournier, Jean Echenoz, Erik Orsenna, e nomeadamente Le Clézio, a presença de dois níveis de leitura e de leitores.

Em *Le Chercheur d’or*, o leitor semântico seguirá o desenrolar da história protagonizada por Alexis com igual emoção àquela com que, em *Voyage à Rodrigues*, acompanhará as deambulações do narrador pela ilha do tesouro, realizando uma catarse de tipo «homeopático», tal como o define Eco¹⁷⁸. A este nível, o leitor é levado a identificar isotopias, descritas por Greimas¹⁷⁹ como as linhas de orientação semântica que fazem do texto um todo coerente. No fundo, tratar-se-á de percorrer os «espaços de certeza» ou o «legível», apontados por Otten e Hamon. A circularidade dos textos de Le Clézio, a recorrência de certos temas e elementos como o sonho e a evasão, mas também a denúncia de uma sociedade distópica; o mar, as estrelas e a natureza de uma maneira geral facilitam a recepção das suas estruturas narrativas, actanciais e ideológicas. No entanto, os dois textos

¹⁷⁵ Charles Jenks, *What is Post-Modernism*, London, Art and Design, 1986, pp. 14, 15. Ver também Charles Jenks, *The Post-Modern Reader*, London, Academy Edition; New York, St. Martin’s Press, 1992.

¹⁷⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 22,23.

¹⁷⁷ U. Eco, *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel, 2003, p. 228.

¹⁷⁸ *Id.*, *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁹ A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 69-101.

permitem a efectuação de uma catarse «alopática», através de um distanciamento de tipo quase brechtiano, em que nos libertamos das paixões, não as sentindo, mas reconhecendo o modo como são representadas, mediante um discurso reiteradamente crítico e invectivo, abrindo-se deste modo espaço a uma leitura de segundo nível tematizada e trabalhada na sua relação com a escrita.

No plano da diegese, algumas personagens de *Le Chercheur d'or* desempenham o papel de escritores e de leitores. No tempo do Boucan, Mam lê a História Santa a Alexis e Laure e ensina-lhes a ler e a escrever: «Elle nous enseigne ce dont nous avons besoin: l'écriture, la grammaire, un peu de calcul et l'histoire sainte» (CO, 25). A articulação da escrita e da leitura dá-se, não obstante, de forma mais visível no decurso do exercício de ditado. Como em Mallarmé e na escrita simbolista de uma maneira geral, a linguagem é feita de sonoridade, de silêncio, de ritmo imposto pela pontuação. As palavras adquirem forma, tornam-se corpóreas, objectos visuais: «j'attends que vienne la voix de Mam, inventant les mots un à un, très lentement, comme si elle nous les donnait, comme si elle les dessinait avec les inflexions des syllabes (...) Ensuite elle relit, mais à son rythme, en marquant un léger arrêt pour les virgules, un silence pour les points» (CO, 27). A própria gramática (a fonética, bem como a morfossintaxe) pode ser entendida como um meio de realçar os sons e as formas da língua falada e escrita. Nas águas-furtadas que, de acordo com uma leitura antropomórfica, poderão corresponder à «cabeça» (parte associada ao intelecto, mas também à imaginação), os dois irmãos praticam a leitura expressiva, a partir de algumas passagens de folhetins, tratando-se, portanto, de uma leitura fragmentada. Lêem sem compreender quase nunca, já que se parece aqui valorizar o significante, mais do que o significado, seguindo as linhas da poética simbolista. Alexis e Laure lêem legendas de textos publicitários com a mesma solenidade com que leriam um verso de Shakespeare, deixando transparecer o *prazer da leitura*, que em Barthes surge sempre associado ao *prazer da escrita*: «Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir»¹⁸⁰. O próprio narrador, que sempre sentira especial propensão para a escrita, experimenta ele próprio este prazer, mesmo quando escreve os ditados: «J'écris sans me presser, le mieux que je peux, pour faire durer le temps où résonne la voix de Mam dans le silence de la feuille blanche» (CO, 27). Se normalmente este tipo de exercício está associado a uma certa rapidez de execução e sofrimento, aqui o vagar parece propiciar o momento de

¹⁸⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11

fruição da escrita. Por outro lado, o ditado não é apresentado como um exercício mecânico, mas sim como um acto de criação, associado tanto à imaginação como ao intelecto: Mam inventa os textos que dita, escolhendo palavras difíceis de entender e de articular. Na idade adulta, os dois irmãos trocarão cartas entre si, assumindo ambos o papel de escritores e de leitores. Como o mostrou Benveniste, toda a linguagem organiza a pessoa segundo uma correlação de subjectividade que opõe o *eu* e o *tu*, entidades reconhecidamente permeáveis e reversíveis.

Em *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, textos marcados pela ambiguidade de um discurso com marcas autobiográficas, a paixão dos narradores pela aventura do mar parece prefigurar-se na do próprio autor, sendo sustentada pela mesma literatura de viagens: Dumont d'Urville, l'Abbé Rochon, Bougainville, Cook e Marco Polo¹⁸¹.

Tomando os dois romances no seu conjunto, poder-se-á ainda considerar a estrutura da *mise en abyme*, como suporte da escrita do Corsário Desconhecido, seguida da leitura e da escrita do narrador de *Le Chercheur d'or*, bem como das do narrador de *Voyage à Rodrigues*. A escrita figurativa dos mapas e a abstracta dos planos e dos esquemas de linhas rizomáticas registados na folha de papel pelo *Privateer* e por Alexis associam-se à simbólica atribuída por ambos à natureza: «pierres marquées d'un coeur, de deux poinçons, d'un croissant de lune...” (CO, 27). Desde o momento em que o Corsário, Alexis e o narrador-autor estabelecem uma correspondência directa entre os símbolos dos seus mapas e cada elemento da natureza, esta pode ela própria ser vista como uma página em branco na qual se encontram inscritos múltiplos símbolos e caracteres configurando uma mensagem ancestral:

Ces pierres de lave jetées comme pour tracer quelque message d'au-delà du temps (VR, 10)

Peut-être que c'est écrit dans les étoiles, voilà ce que je pense, peut-être qu'il est écrit dans les étoiles comment il faudrait faire pour que rien ne change et que nous soyons sauvés (CO, 47)

Refira-se ainda a associação dos elementos da natureza a letras do alfabeto: «trois pics, dont les deux premiers tracent les jambes d'un M majuscule» (VR, 11). Muitos são os signos indistintamente deixados pelo *Privateer* e por Alexis: fissuras, incisões sobre as rochas de formas geométricas como o triedro ou de uma letra do alfabeto romano (V,W) ou do

¹⁸¹ De acordo com as palavras proferidas pelo autor: “J.M.G. Le Clézio: Dans la forêt des paradoxes”, *Conférence Nobel*, 7 décembre 2008, p. 2.

alfabeto grego (Δ), deslocação de rochas, covas e até ajuntamento de pedras. Contudo, durante os seus anos de busca, o avô do narrador-autor não se limita a cavar ou a seguir pistas. Ao dar um nome a cada parcela da paisagem, atribui-lhe agora um sentido. Ele inventa toda uma língua, com o seu alfabeto, as suas palavras, as suas regras gramaticais e a sua simbologia. Cada pedra, cada marca sobre a rocha, cada posição da montanha, da falésia ou da árvore encontram-se invariavelmente imbuídas de significado oculto, cósmico, que primeiro Alexis e depois o narrador-autor procuram desvelar, com o auxílio dos preciosos mapas: «Jusqu'à la fin du jour, je marche dans le fond de la vallée, au hasard. Je veux comprendre où je suis » (CO, 171); «Carte à la main, à l'ombre d'un badamier, je cherche à comprendre où je suis» (VR, 9). Os narradores destes textos não procuram apenas referentes espaciais, geográficos. Estão, como vimos, a iniciar todo um processo de autoconhecimento e a tentar encontrar o seu lugar no mundo, através da escrita e da leitura, que também procuram descobrir os seus sentidos.

Ao pretenderem alcançar o *uno* (o significado absoluto do tesouro), ambos os narradores acabam, no entanto, por se deparar com o *múltiplo* (o ouro, o amor, a capacidade de sonhar, o sentido da vida e do universo). A hermenêutica, assente numa leitura «centrípeta», em que a interpretação tende a submeter a complexidade dos textos a um sentido unitário, mantendo uma certa afinidade com a «estrutura semântica profunda» de Chomsky¹⁸² ou o «nível imanente» de Greimas¹⁸³, parece, deste modo, abrir espaço ao «desconstrucionismo», fundado na teoria da linguística estrutural derridiana¹⁸⁴, que privilegia a leitura «centrífuga», partindo da unidade aparente com o fim de nela reconhecer a diversidade.

No modo complexo como é configurada, a leitura impõe-se também como um processo faseado que requer capacidade de distanciação. Em *Le Chercheur d'or*, o narrador descobre o primeiro arganêu na colina de leste e o segundo no dia posterior, no lado contrário, parecendo, assim, sugerir-se o carácter diferido e descontínuo da actividade de leitura. Por outro lado, quando observa de longe a colina ocidental, reconhece um <M> maiúsculo esculpido na rocha, mas, ao aproximar-se demasiado, a letra do alfabeto dissipa-se. Ao relativo afastamento físico, necessário à actividade de leitura, corresponderão ainda,

¹⁸² Noam Chomsky, *Structures syntaxiques* (1957), Paris, Éditions du Seuil, 1979.

¹⁸³ A.J. Greimas, *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁸⁴ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

a outro nível, a capacidade de descentramento e o espírito crítico solicitados ao leitor semiótico. Para este, de modo particular, a leitura constitui um desafio permanente, exigindo por vezes uma atenção redobrada. É assim que, em *Voyage à Rodrigues*, os planos deixados pelo Privateer apresentam dificuldades acrescidas para salvaguardar o segredo do tesouro e que o avô do narrador escreve os seus registos com uma letra tão pequena que em certos momentos é preciso uma lupa para a sua decifração, ou é assim também que ele tenta sem sucesso a tradução de uma mensagem em alfabeto cuneiforme ou a interpretação de uma cópia de um documento do Capitão Albert com erros que tornam a compreensão escrita mais difícil.

A leitura da tabela que permite a decodificação da escrita cuneiforme das *Clavículas de Salomão* realiza-se na horizontal, da esquerda para a direita, e na vertical, de cima para baixo, ou seja, com a mesma orientação e movimentação do olhar implicadas no acto de leitura em geral. Através da palavra de chegada, «VOUS», o texto parece não só, como Barthes¹⁸⁵ observou, exprimir o seu *desejo* de conquistar o leitor, como também de o interpelar: o «narratário intradieético» ou «extradieético» de Genette¹⁸⁶, o «narratário grau zero» de Prince¹⁸⁷, o «leitor implícito» de Iser¹⁸⁸, o «leitor abstracto» de Lintvelt¹⁸⁹, o «leitor modelo» de Eco¹⁹⁰ ou mesmo o «leitor real» de Picard¹⁹¹ que, ao contrário dos outros teóricos e dos seus modelos intratextuais e/ou abstractos, confere primazia ao indivíduo concreto: «*le vrai lecteur a un corps, il lit avec*»¹⁹².

Le Clézio faz uso de técnicas discursivas que dão ao leitor, assim configurado, a impressão de participar na construção do texto, nomeadamente o uso do presente do indicativo e dos pronomes pessoais «on» e «vous», através dos quais a figura do leitor mais se confunde com a do narrador. O texto convoca o leitor, propondo-lhe uma «leitura cooperante», convidando-o a decifrar essa escrita ancestral, levando-o a procurar a sua própria via, o seu tesouro interior e a partir em busca das suas origens. Até a palavra passe da tabela, «DIEU», reenvia para o mito da Génese. A leitura aparece, deste modo, como uma

¹⁸⁵ “ Le texte (...) doit me donner la preuve *qu’il me désire*. Cette preuve existe: c’est l’écriture.” (Roland Barthes, *op. cit.*, pp.13-14).

¹⁸⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972.

¹⁸⁷ Gerald Prince, “Introduction à l’étude du narrataire”, in *Poétique*, nº14, avril 1973.

¹⁸⁸ Wolfgang Iser, *L’Acte de lecture* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985.

¹⁸⁹ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.

¹⁹⁰ U. Eco, *Lector in fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 1979.

¹⁹¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions Minuit, 1986; *Lire le temps*, Paris, Les Éditions Minuit, 1989

¹⁹² M. Picard, *op.cit.*, p. 133.

viagem ao passado, através de uma linguagem mágica que faz sonhar e que serve finalmente de suporte à imaginação e pensamento utópicos.

É ainda possível considerar aqui a escrita e a leitura na sua vertente lúdica. Ao exemplificar o modo de decifração da tabela alfabética, recorrendo ao pronome pessoal «vous», o narrador como que propõe ao leitor que aceite as regras e participe no jogo. Os passos a ter em conta (escolha de palavra-chave e de chegada; leitura na horizontal e na vertical, normal ou invertida, e transcrição dos vocábulos em linguagem cuneiforme), bem como o suporte da folha de papel em que é realizado, permitem-nos considerá-lo um jogo de palavras, com múltiplas possibilidades de entrada e de saída que produzem uma combinação lexical quase ilimitada. O mesmo sucede com a famosa *mise en abyme*, herdada do *Nouveau Roman*, aqui aplicada ao tema da leitura, e cuja especularidade acentua o seu carácter lúdico: leitor - narrador - autor – avô – Corsário – longa tradição de homens do mar. Aproximamo-nos assim do «roman-jeu», do «roman-puzzle» ou dos textos construídos segundo as técnicas de Oulipo, cuja leitura requer, por norma, a capacidade de jogar com o texto. As regras serão ainda as que subjazem à criação da própria escrita literária, e que Hamon, entre outros, consideraram uma espécie de «surcodage» de «énoncés à métalangage incorporé»¹⁹³. Nesta conformidade, a leitura lúdica, sempre activa, não só diverte e ganha afeição pelo texto, como também reclama do «leitor estético», de Eco, ou do «lectant», de Picard, inteligência. Embora construído em torno da linguagem cuneiforme, «un langage enfantin» (VR, 108), o jogo adquire a sua verdadeira dimensão de «game», termo igualmente cunhado por Picard, que reenvia para a actividade lúdica de tipo reflexivo, ligada ao saber, raciocínio e sentido estratégico. O lúdico reivindica, deste modo, o seu carácter «sério», defendido por Huizinga¹⁹⁴, Chateau¹⁹⁵ e Picard¹⁹⁶.

Aos jogos formais associar-se-ão os semânticos: efeitos de ambiguidade em muito semelhantes aos que encontramos em *Le Chercheur d'or* - “La mer, le seul lieu du monde où l'on puisse être loin, entouré de ses propres rêves, à la fois perdu et proche de soi-même» (VR, 51); «C'étaient les noms que j'entendais dans le silence de la nuit, les noms si lointains et pourtant si familiers» (CO, 97) -, a mesma escrita de questionação - «Quel âge peut avoir cet arbre? Soixante-dix ans? Ou peut-être plus de cent ans, qui sait?» (VR, 90); «Depuis

¹⁹³ Ph. Hamon, “Texte littéraire et métalangage”, in *Poétique*, nº31, septembre 1977, pp. 261-284.

¹⁹⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, 1976, p.83.

¹⁹⁵ Jean Chateau, *L'Enfant et le jeu* (1954), Paris, Éditions Vrin, 1976, p.18.

¹⁹⁶ M. Picard, *op.cit.*, p. 45.

combien de temps voyageons-nous? Cinq jours, six jours?» (CO, 129) -, numa tentativa de seduzir o leitor, qual no poema - “L’Araignée” -, de Francis Ponge. Em livros que falam de linguagens e códigos secretos e de aventuras emocionantes como a viagem marítima e a caça ao tesouro, pretende-se criar mistério e despertar curiosidade no leitor.

No modo complexo como são configuradas, escrita e leitura mantêm uma estreita relação com a narrativa da utopia: a leitura surge ligada ao *topos* da viagem, elemento verdadeiramente estruturante da narrativa utópica; o permanente dialogismo em que assenta a relação entre a escrita e a leitura parece prefigurar-se em More e Platão; a vertente satírica do discurso utópico encontra o seu eco numa escrita e numa leitura também elas críticas. No entanto, se a utopia é, por norma, coerciva e o leitor tem preocupações de ordem «filológica», ele também constrói sentidos a partir dos lugares de indeterminação, a que Otten e Hamon chamam «espaço de incertezas» e «ilegível».

Poder-se-á, enfim, concluir que os textos de Le Clézio sobre os quais incide a nossa atenção, ainda que permitam uma leitura semântica, de primeiro nível, convocam, de forma insistente, o «leitor semiótico», de segundo nível, apto a seguir as estratégias discursivas e metanarrativas que lhes subjazem. Trata-se de uma escrita dirigida aos afectos e à inteligência, capaz de deleitar e de desenvolver o espírito crítico e analítico do leitor que, atento às suas formas, também procura os seus sentidos, inesgotáveis. Uma busca porventura da totalidade, desejada e utópica, como iremos em seguida analisar.

3. Procura do livro total

Nenhuma obra constitui uma criação *ex nihilo*. Qualquer texto verbal, como sublinha Bakhtine¹⁹⁷, estabelece múltiplas *ligações dialógicas* com outros textos, relações de *intertextualidade*, no modo como a elas Julia Kristeva se referiu: «tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double»¹⁹⁸. Para Aguiar e Silva, o fenómeno consiste num *intercâmbio discursivo* onde «se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências»¹⁹⁹. Em termos psicanalíticos, esta dualidade funcional ganha expressão com a teoria da «angústia da influência», apresentada por Harold Bloom²⁰⁰: todo o novo grande poeta mantém uma relação de tipo edipiano com um outro poeta de referência seu predecessor, representando este a matriz, a tradição e a autoridade, às quais não é possível subtrair-se, mas contra as quais se tenta impor a sua própria especificidade. No seu primeiro ensaio, *L'Extase matérielle*, Le Clézio, sem a acutilante angústia de Bloom, mas com a mesma convicção de que um livro é sempre a traição de um precedente, afirmará: «Toute écriture n'est qu'un pastiche d'une autre littérature» (EM, 126).

Le Chercheur d'or e *Voyage à Rodrigues* mantêm relações de intertextualidade com múltiplos textos, de forma directa ou subentendida. No primeiro destes romances, abundam as referências ao *Antigo e Novo Testamento*, a *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e a *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Ambos remetem explicitamente para inúmeras narrativas de viagem e em ambos se incorpora o mito de Jasão, permanecendo implícitos os de Sísifo, Penélope, Telémaco e Teseu, bem como os princípios de Jean-Jacques Rousseau. Le Clézio parece, com efeito, manifestar uma preferência pelos textos do século XVIII, de sensibilidade pré-romântica, e pelos mitos greco-latinos, bíblicos e cristãos. Como diria Isabelle Roussel-Gillet, para Le Clézio, «écrire et voyager sont deux actes qui ont en commun

¹⁹⁷ Michail Bakhtine, "Il Problema del testo", in V.V. Ivanov et alii, *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo Libri, 1977, pp. 197-229.

¹⁹⁸ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

¹⁹⁹ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990, p. 625.

²⁰⁰ Harold Bloom, *A Angústia da Influência*, tradução de Miguel Tamen, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

de suivre les traces d'un autre»²⁰¹. Na sua obra, as longas enumerações de livros de viajantes e exploradores do mar, bem como o «amalgama mítico», de que fala Bruno Thibault²⁰², num seu artigo sobre alguns romances do autor, reenviam para a impossibilidade de «vivre hors du texte infini», retomando-se aqui a expressão de Barthes²⁰³, e para o «murmúrio contínuo» da relação intertextual, sempre rizomática e infinita, como a entende Eco²⁰⁴, deixando porventura transparecer a ambição de um livro total, finalmente impossível de alcançar. Poder-se-á ainda reconhecer, na tessitura polifônica dos textos abordados do autor, várias funções do romance, assinaladas por Vincent Jouve²⁰⁵: a *referencial*, na menção a textos reais, conhecidos do leitor, criando a ilusão de que se faz referência à realidade; a *ética*, reforçando o *ethos*, a credibilidade das instâncias narrativas; a *argumentativa*, podendo nos textos referidos constituir um suporte justificativo para as atitudes e/ou tomadas de posição dos narradores autodiegéticos e restantes personagens, e a *hermenêutica*, através dos intertextos que contribuem para conferir expressividade e precisão ao sentido dos textos²⁰⁶.

A par desta intertextualidade *hetero-autoral*, poder-se-á também considerar uma outra, *homo-autoral*, não só extensível a outros textos do autor, como aqueles que referimos ao longo da nossa análise, mas também assente na relação privilegiada que *Voyage à Rodrigues* mantém com *Le Chercheur d'or*. O narrador-autor espelha-se a si mesmo - «je veux comprendre où je suis» (CO, 171); «je cherche à comprendre où je suis» (VR, 9) – e é, não obstante, já outro: «Maintenant, je le sais bien. On ne partage pas les rêves» (VR, 126). A *intertextualidade homo-autoral* coexiste, nos textos do nosso *corpus*, com o fenómeno de *intertextualidade interna* ou *auto-textualidade*, de acordo com a terminologia de Jean Ricardou²⁰⁷ e Lucien Dällenbach²⁰⁸. Ela encontra-se presente quando os textos se citam, se repetem, se glosam ou se espelham a si próprios, numa espécie de *mise en abyme*, que parece não contrariar completamente o movimento de abertura e de

²⁰¹ Isabelle Roussel-Gillet, *Le Chercheur d'or*. J.-M. G. Le Clézio, Paris, Ellipses, 2005, p. 53.

²⁰² Bruno Thibault, "La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio", in *The French Review*, nº73, 2000, pp. 845-861.

²⁰³ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 59.

²⁰⁴ U. Eco, *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel, 2003, p. 241.

²⁰⁵ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 82, 83.

²⁰⁶ Sobre o modo de configuração das funções argumentativa e hermenêutica nestes textos do autor, ver os capítulos anteriores.

²⁰⁷ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 162 ss.

²⁰⁸ Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", in *Poétique*, nº27, 1976, p. 282.

acolhimento típicos da intertextualidade *lato sensu*, já que o efeito especular criado em *Le Chercheur d'or* se prolonga através do texto de *Voyage à Rodrigues*:

Du plus loin que je me souviene, j'ai entendu la mer (...) Je l'entends maintenant, au plus profond de moi (CO, 13)

J'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive (CO, 333)

En moi, du plus loin que je me souviene, il y a ce bruit, ce rêve – bruit de la mer (VR, 133)

Surtout le silence, je crois, silence chargé de lumière et de vent (VR, 35)

Il y a ici le silence, le vent, la lumière (VR, 43)

Trata-se, porém, sempre de processos baseados na reescrita do texto literário, a qual implica, por norma, uma ruptura e/ou uma continuidade, relativamente aos intertextos²⁰⁹. Estes, em termos cronológicos e ontológicos, como lembra Aguiar e Silva²¹⁰, existem sempre *antes* e *debaixo* do(s) texto(s) final(ais), em cuja superfície afloram vestígios das suas estruturas. O termo sugestivo de subtexto, utilizado por diversos críticos como sinónimo de intertexto, reenvia, desta forma, do ponto de vista temporal, bem como do espacial, para uma espécie de texto palimpséstico.

No plano da diegese, o palimpsesto surge associado aos documentos de negócios que o pai de Alexis conservava no escritório, com números rasurados e rectificados, às anotações e cálculos que ambos sobrepuseram aos dos mapas e planos do Corsário Desconhecido. A própria escrita do avô do narrador-autor é revista e corrigida, de modo a criar-se um efeito de palimpsesto continuado: «En 1903, il rédige son texte explicatif relatif au trésor de Rodrigues, texte qu'il augmentera et remaniera ensuite au moyen de notes et de corrections, jusqu'en 1926» (VR, 54).

Por outro lado, o gesto de Alexis no final de *Le Chercheur d'or*, ao queimar todos os documentos relativos ao tesouro do *Privateer*, representa o apagamento não só dos seus vestígios, como também dos da sua escrita, sobre a qual o narrador-autor irá, aliás, produzir o seu próprio texto, *Voyage à Rodrigues*. A reforçar esta ideia encontra-se a intertextualidade homo-autoral a que nos referimos. Certas frases parecem ser reescritas, porém, conservando a sua estrutura profunda: «Il ne reste rien de lui, hormis ces mots qu'il

²⁰⁹ Sobre este assunto, ver os capítulos anteriores.

²¹⁰ *Op.cit.*, p. 626.

a écrits, ou que j'ai écrits, je ne sais plus» (VR, 136). Acrescem os fragmentos do diário do avô citados pelo narrador-autor no seu próprio diário, e nos quais se poderá reconhecer igualmente uma espécie de subtexto, tornado visível mediante a utilização do sinal de aspas. Até a auto-textualidade parece remeter para um palimpsesto interno, como se o texto fosse continuamente refeito, numa incessante procura da perfeição sempre inatingível.

O mesmo diálogo intertextual e palimpséstico é estabelecido com base numa hetero-textualidade apresentada sob a mesma forma de citação. Em *Le Chercheur d'or*, citam-se fragmentos da História Santa, cruzados com o reconto e o resumo, excertos do discurso proferido por Typhis, a bordo do navio *Argo*, ou de uma carta de um velho marinheiro preso na Bastille. Em *Voyage à Rodrigues*, citam-se descrições da ilha efectuadas por Leguat, em 1690, e por Pingré, em 1751, com a grafia da época, uma passagem de *History of Pirates*, de Charles Johnson, um excerto de *Voyage à l'île aux Frégales*, de E. Bernard, publicado em *Keepsake mauricien*, em 1839; citam-se finalmente uma cópia de um documento do Capitão Albert e uma carta criptográfica já decifrada que o avô incluiu na sua documentação.

Poder-se-á então dizer, utilizando a terminologia de Henri Meschonnic, que os textos de Le Clézio são marcados por um «éclectisme pan-citationnel»²¹¹. Este recurso exacerbado à citação vem, aliás, de algum modo, confirmar a posição teórica de Antoine Compagnon, segundo a qual: «la citation est la plus puissante figure postmoderne»²¹². Se a citação, assim como a alusão, igualmente preponderante nos textos de Le Clézio (sobretudo no que diz respeito aos autores das narrativas de viagens que o narrador-autor e o avô leram, bem como aos nomes de piratas e outros homens do mar), parecem ser, segundo as palavras de Carlos Ceia²¹³, recursos de imitação passiva que seguem o mesmo padrão acriativo de *representação ersatz*, na verdade, elas são cruzadas e combinadas de forma a produzirem um único resultado final.

No palimpsesto, há sempre sobreposição de camadas discursivas. Contudo, os romances criam novas possibilidades e encontram outros meios de produzir esse efeito de estratificação, nomeadamente quando os narradores pensam encontrar imagens de alteridade em todos os viajantes que chegaram à ilha de Rodrigues, antes e depois de Alexis,

²¹¹ Henri Meschonnic, *Pour Sortir du postmoderne*, Paris, Hourvari-Klincksieck, 2009, p. 167.

²¹² Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 151.

²¹³ "Chamemos-lhe *representação ersatz*, isto é, representação que se despojou do valor epistemológico do conceito de autenticidade." (Carlos Ceia, *O que é Afinal o Pós-Modernismo?*, Lisboa, Edições Século XXI, 1998, p. 89).

e que deixaram vestígios, mas também quando os narradores fazem referência à observação do trânsito de Vénus em 1761 e posteriormente em 1874, ou quando, no caso particular de *Voyage à Rodrigues*, se assinalam as diversas existências da casa mítica de Euréka, constituída por vários anéis de tempo: «cette maison dans laquelle ont vécu mon père, mes deux grands-pères (qui étaient frères), mon arrière-grand-père (Sir Eugène) et mon arrière-arrière-grand-père (Eugène premier) qui l'avait fondée autour de 1850» (VR, 117).

Surge assim também o processo da *mise en abyme*, verdadeiramente estruturante da intriga dos dois romances tomados no seu conjunto, como uma projecção quase ilimitada de imagens do passado, do presente e do futuro. A esta estratificação do tempo vem associar-se a do espaço: nos dois romances, é possível considerar uma camada subterrânea, onde se encontraria escondido o presumível tesouro; uma outra terrena, onde as personagens se deslocam (Arquipélago de Mascarenhas e Europa); ou ainda aérea, onde os pássaros cruzam os céus, o sol emana calor e vida e as estrelas parecem escrever o segredo do universo.

Outra forma de acumulação com o objectivo de aceder à totalidade consiste na duplicação e na multiplicação de mundos. Assim, por um lado, são realçados dois diários, o do narrador-autor e o do avô, e, em *Voyage à Rodrigues*, é-nos dito que este teve dois filhos gémeos; por outro, são inúmeras as cópias produzidas por Savy, Alexis e o seu pai, a partir de mapas e documentos antigos, e múltiplas as marcas deixadas pelo narrador-personagem e pelo Corsário Desconhecido em Rodrigues: «En reculant vers l'entrée du ravin, je vois les marques se multiplier» (VR, 93).

Na complexidade destas suas vias, os textos abrem igualmente espaço a uma genologia compósita, assente nos princípios caros à estética pós-moderna, da ambiguidade e da pluralidade, instaurados, desde logo, a partir do carácter multívoco e equívoco do termo «género», o qual parece reenviar tanto para categorias acrónicas e universais, como a narrativa, a lírica e o drama, ou para categorias históricas e socioculturais, como o romance, a autobiografia ou o diário, segundo a reflexão teórica de Aguiar e Silva²¹⁴. Le Clézio põe, deste modo, em prática uma teoria dos géneros multiforme, sincrética e dialógica, cultivando um hibridismo, resultante da miscigenação genológica, o que parece estar de acordo não com a perspectiva a- ou meta-histórica das correntes clássicas, neoclássicas e arcádicas, mas sim com o ponto de vista histórico, seguido pelos períodos barroco,

²¹⁴ Sobre esta questão, veja-se Aguiar e Silva, *op. cit.*, sobretudo o capítulo relativo aos modos, géneros e subgéneros literários, p. 385.

romântico e simbolista, conectados, na ordem devida, com a tragicomédia, o drama e o romance lírico.

Nesta conformidade, a designação do género que acompanha os títulos de *Le Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, respectivamente «roman» e «journal», constituirá o ponto de origem de uma experiência simbiótica em que os géneros instituídos à partida surgem problematizados, reflectidos no outro texto e cruzados com outros géneros.

Assim, poder-se-á observar como ambos os romances mantêm uma estreita relação com o género utópico. Este, tradicionalmente caracterizado pela quase completa inexistência dos elementos romanescos (intriga, composição da personagem e sequências da narrativa), durante séculos imerso num repetitivo esquema *ad nauseam* (partida do viajante narrador, incontornável naufrágio, descoberta providencial da ilha, visita de revelação e regresso a casa), apesar das tentativas de efabulação, desde o século XVII, levadas a cabo por autores como Foigny e Veiras, será reconfigurado por escritores da contemporaneidade, Wells, Hesse, Huxley, Orwell e nomeadamente Le Clézio, cujas obras constituem uma verdadeira problematização do género, abrindo espaço ao romanesco. Em *Le Chercheur d'or*, o narrador-personagem vive a história da sua vida, acompanhando a progressão da intriga, repleta de peripécias (o episódio da tempestade e as incursões até ao mar no Boucan, a viagem para o exílio em Forest Side e a partida para a guerra em Ypres e Somme, as viagens marítimas e a procura do ouro alquimista), como é habitual no romance de aventuras. Em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor fala sobretudo do seu mundo interior, como normalmente acontece no romance psicológico. Ambos os heróis se impõem finalmente enquanto consciência crítica, reflexo de uma atitude de questionamento face ao mundo distópico, o que pode levar-nos a supor com Raymond Trousson: «peut-être que l'utopie ne devient roman que lorsqu'elle cesse d'être utopie»²¹⁵.

Le Chercheur d'or e *Voyage à Rodrigues*, de teor acentuadamente autobiográfico, tematizam e problematizam também o romance de aprendizagem, no qual parecem inscrever-se, discutindo a relação do homem com o mundo, bem como um projecto utópico que reflecte as fronteiras da ilha no espaço da interioridade, e assinalando uma descontinuidade própria da escrita pós-moderna no modo de se configurar. O autobiografismo, assente na referência ao passado familiar e à experiência pessoal do autor, na busca ou na nostalgia de um paraíso mítico, porque irrecuperável, associa-se aos géneros

²¹⁵ Raymond Trousson, *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 38.

memorial e diarístico: ao diário de bordo ou à narrativa de viagem, de estrutura fragmentária, que, pelo predomínio dos sentimentos, se parecem aproximar do diário íntimo. A estes géneros vem somar-se, em *Le Chercheur d'or*, o epistolar, transcrito de forma descontínua e sincopada, porém, quase sempre referido, quer pelas intenções do narrador-emissor, quer pelos efeitos nele produzidos enquanto receptor. Trata-se, em todo o caso, de classes de textos tradicionalmente não inseridas no cânone literário e designadas por Jakobson como «géneros transicionais»²¹⁶.

Por outro lado, o carácter autobiográfico dos textos encontra-se igualmente associado à relação que os narradores estabelecem com a linguagem. O enigma que Alexis se propõe decifrar não reenvia somente para o tesouro presumivelmente enterrado em Rodrigues, mas encerra ainda uma mensagem, um conjunto de signos, que definem o lugar do homem no mundo, e que o narrador-autor tenta, de igual modo, desvendar. Le Clézio faz, assim, coincidir o trajecto da vida dos seus protagonistas com o da história da sua escrita, do mesmo modo que Proust em *À la Recherche du temps perdu*. Como Nicolas Pien observa, «s'il existe une matière autobiographique dans *Le Chercheur d'or*, elle se définit dans la métaphore d'un rapport tumultueux avec l'écriture, considérée comme un moyen de parvenir à trouver une adhésion profonde avec le monde»²¹⁷. O mesmo se poderá dizer em relação a *Voyage à Rodrigues*, onde a pergunta formulada pelo narrador - «qui suis-je? ou plutôt que suis-je?» (VR, 125) - remete porventura para a sua condição de escritor.

Na qualidade de romances poéticos, ambos os textos conservam a vertente ficcional, mas, ao mesmo tempo, apresentam temas, formas e estruturas típicas do género lírico. A poeticidade da escrita aparece associada, do ponto de vista semântico, à capacidade de sonhar e à nostalgia do paraíso perdido. Trata-se de uma poética da metonímia especular em que as imagens incessantemente se desdobram, dando um sentido lugar a outro, bem como da sinestesia, da enumeração, da completude: «seule reste la musique, douce, légère presque insaisissable, unie à la lumière sur le feuillage des arbres, à l'ombre de la varangue, au parfum du soir» (CO, 25); «j'aime ce paysage ocre et noir, cette herbe dure» (VR, 10). Encontramos, por outro lado, uma estrutura determinada pelos mesmos preceitos fundamentais da escrita musical: o respeito pelas pausas, a tendência para a repetição e a tensão seguida de distensão. Produzem-se, para o efeito, estruturas rítmicas, paralelísticas,

²¹⁶ Roman Jakobson, “La Dominante”, in *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 149-150.

²¹⁷ Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 9.

assentes na anáfora e na aliteração, criando a pontuação o silêncio tão valorizado pelos narradores: «je reste là, sans faire un mouvement, sans faire de bruit, pour qu'ils m'oublient, pour qu'ils ne se voient plus» (CO, 17); «chaque coin, chaque pan de roche, chaque accident du relief semblent porter un sens secret» (VR, 10). De acordo com os princípios simbolistas, poder-se-á dizer, em suma, fazendo eco das palavras de J.-Y. Tadié: «l'auteur de récit poétique est un romancier qui se souvient de la musique, et il n'écrit pas pour les "gens sans oreille"»²¹⁸.

O romance folhetinesco, em voga a partir das primeiras décadas do século XIX e presente em *Le Chercheur d'or*, parece responder à solicitação de leituras verdadeiramente emocionantes de Alexis e da irmã, durante a sua infância, passada no Boucan, sendo por eles recitado, como deve acontecer com o *epos*, gênero literário concebido pelo “crítico de Chicago” Northrop Frye, todavia, sem a presença de um público real e concreto: «*Epos* thus takes in all literature, in verse or prose, which makes some attempt to preserve the convention of recitation and a listening audience»²¹⁹. No mesmo romance, o gênero dramático é sugerido nos momentos em que os dois irmãos realizam «teatrinhos» a partir da leitura de anúncios de revistas e de jornais, à parte da literatura.

Poder-se-á finalmente considerar, como fazendo parte do sistema semiótico literário, certa tendência para a metapoética ou metaficção, associada ao conceito de «explicitude», que Genette²²⁰ trata sob a designação de «metatextualidade», nomeadamente quando, em *Le Chercheur d'or*, se faz uso de termos como «imaginaire» e «magique», reenviando para o gênero utópico, ou, em *Voyage à Rodrigues*, o narrador-autor se refere ao romance que escreve, classificando-o como autobiográfico - «Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d'écrire le roman du chercheur d'or – le seul récit autobiographique que j'ai jamais eu envie d'écrire» (VR, 133) –, parecendo reflectir também sobre a sua escrita e a do avô: «cette écriture fine et appliquée dans laquelle il me semble reconnaître ma propre écriture» (VR, 133). Seguindo as linhas abertas por Mallarmé, a escrita parece, em tais momentos, libertar-se da referência ao mundo para se orientar autotelicamente sobre si mesma.

²¹⁸ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, pp. 181-182.

²¹⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966, p. 248.

²²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 11, 12.

Refira-se que este sincretismo dos géneros se encontra também presente em outros romances do autor. Em *Le Procès-verbal*, poder-se-á observar marcas de romance confessional, existencial, de poesia lírica e de discurso jornalístico e publicitário; em *Le Livre des fuites*, de poemas, romances de aventuras, diários de bordo, reflexões e notas ou, em *La Guerre*, do discurso epistolar e cronista.

Nesta heterogeneidade genológica, que se associa à Linguística e aos princípios da descontinuidade e do fragmentário, poder-se-á encontrar a ambição de um livro total. De ascendência francesa e inglesa, Le Clézio preferirá redigir os seus textos em língua francesa, não só porque ela lhe permitirá escrever com uma maior fluência, mas também como oposição ao colonialismo inglês, que ele denuncia e condena na sua obra²²¹. A primazia concedida ao idioma de Chateaubriand não parece, todavia, limitar a sua coexistência com outras línguas. Em *Le Chercheur d'or*, o francês é cruzado com o inglês das revistas e dos jornais a que aludimos (“«You ask me, my father, to tell you the youth of Umslopogaas (...)»” – CO, 66), com o crioulo e um *pidgin* inglês produzidos por Casimir, um marinheiro rodriguês, com quem o narrador travará amizade, com o crioulo de Denis (“«Lizié mani mani»” – CO, 52), o do Capt’n Cook, que entoava uma canção a Alexis e Laure, quando estes ainda eram crianças (“Mo passé la rivière tanier (...)” – CO, 61), e o dos marinheiros ao serviço do Capitão Bradmer, que também cantaram, na noite da partida de Forest Side em direcção a Rodrigues (“Vale, vale, prête mo to fizi, (...)” – CO, 112), e, por fim, com o latim que aflora sob a forma de verso à memória do narrador, após uma noite de sono passada a bordo do *Zeta* (“«jamque dies auraeque vocant, rursusque capessunt (...)»” – CO, 154). Em *Voyage à Rodrigues*, o francês cruza-se também, como já anteriormente observámos, com caracteres dos alfabetos grego e cuneiforme.

Nesta pluralidade de discursos semióticos, surgem ainda mapas, planos, esquemas, desenhos, graffiti e cálculos, com pontos, linhas, ângulos, medidas, distâncias, eixos, pontos cardeais, datas, signos, símbolos e figuras geométricas, por vezes tão complexas que chegam a conter no seu interior outras figuras mais simples (triângulos, círculos, losangos, elipses e quadrados). Acedemos, desta forma, a uma linguagem compósita, total e universal, uma linguagem verbal, visual, geométrica e numérica. A heterogeneidade torna-se o princípio da criação, no modo como a ela Antoine Compagnon se refere em termos gerais: «Le

²²¹ Cf. Tristan Savin, “La saga Le Clézio”, in *Lire*, nº370, novembre 2008, p. 34.

postmodernisme vise à un “dialogue” entre des éléments hétérogènes»²²². O trabalho de montagem e de colagem, particularmente evidente através da *citação*, ganha uma maior visibilidade, pelo cruzamento de discursos semióticos distintos, pela alternância do texto verbal com o texto icónico. Os desenhos geométricos, as tabelas com letras do alfabeto latino, o próprio alfabeto cuneiforme, que pode ser visto como um registo intermédio (entre o verbal e o pictórico), a representação de uma constelação e os vários esquemas presentes ao longo das obras, em *Voyage à Rodrigues*, de modo particular, de facto, não têm uma função meramente estética. Eles introduzem nos textos um efeito de ruptura, de suspensão do literário, como, aliás, também acontece em *La Quarantaine*, *L’Africain* e *Ritournelle de la faim*, permitindo passar facilmente de um modo de representação para outro e aceder por fim à recomposição do objecto literário. A descontinuidade viria assim instaurar a passagem da identidade fragmentada a uma totalidade reconstruída.

A complexidade da escrita de Le Clézio revela-se, em suma, a partir do diálogo intertextual, palimpséstico e «pan-citacional» que mantém com outros textos, pertencentes a uma longa tradição literária e/ou da sua própria autoria; do recurso à estrutura da *mise en abyme* como uma projecção quase infindável de imagens especulares; de técnicas de acumulação, de duplicação e multiplicação de mundos e da conciliação de diferentes sistemas semióticos, como o literário, o linguístico, o numérico, o geométrico, o icónico e o musical. Trata-se de uma escrita da «síntese» e não da «antítese», como diria John Barth, e que trabalha as formas e os temas, que privilegia o silêncio e exalta a sonoridade, seguindo as linhas abertas pela corrente simbolista de Mallarmé. Uma estética da reescrita e da reconstrução que procura aceder à unidade, total e perfeita, que rege a utopia, por definição impossível de alcançar: «un écrivain est sans doute quelqu’un d’imparfait, qui n’est pas terminé, et qui écrit, justement, en vue de cette terminaison; qui recherche inlassablement cette perfection»²²³.

²²² *Op.cit.*, p. 151.

²²³ Depoimentos recolhidos, junto de Le Clézio, por Gérard de Cortanze, “Une Littérature de l’envahissement”, in *Magazine Littéraire*, nº362, février 1998, pp. 19, 20.

CONCLUSÃO

No final deste percurso, poderemos reconhecer que em Le Clézio, como em Thomas More, é a viagem que suporta a narrativa e a problemática da utopia, assinalando, para além da ruptura, a passagem do mundo conhecido ao desconhecido. Com efeito, é ela que, nos dois textos do nosso *corpus*, ou porventura através de toda a obra do autor, permite a fuga e o distanciamento crítico face à sociedade distópica, identificada com a civilização ocidental, ao mesmo tempo que se traduz na procura do bem comum, encarado de um ponto de vista socialmente progressista. Representada não só na sua linearidade, com base em motivos recorrentes como o barco, a tempestade e o naufrágio, mas também na sua circularidade, impõe finalmente o retorno dos viajantes ao ponto de origem. Embora esse regresso seja apenas implícito em *Voyage à Rodrigues*, afigura-se no entanto necessário, já que, por definição, a narrativa utópica assenta no relato daquele que acede ao lugar outro, da felicidade almejada, construída pelo homem e não por Deus. Além disso, qualquer que seja o destino da viagem, é como ilha que ele é pensado e desejado. A configuração do espaço utópico reproduz assim a imagem do seu fechamento em círculos concêntricos descendentes, a partir de cadeias montanhosas envolvidas pelo mar. Le Clézio joga ainda com a ambivalência típica do género entre espaços existentes e inventados, numa tentativa de criar a ilusão de uma realidade alternativa. Por sua vez, a perda da noção das referências

espacio-temporais dos narradores destes textos inscreve-os mais facilmente no mundo utópico, perfeito, por isso mesmo estático e imutável.

Opondo-se, todavia, ao carácter sistemático e detalhado da narrativa de More, a visão de Le Clézio aparece marcada por uma ambiguidade não só de registo, mas também da representação da viagem e do mundo utópico que configura. O autor cria uma verdadeira tipologia da viagem, inovando o seu conceito com base num movimento circular inconcluso. Nesse sentido, irá multiplicar os meios de acesso aos lugares utópicos/distópicos, bem como os motivos que utilizam, o barco, o comboio ou a carroça, e deslocar o episódio do naufrágio para um momento já avançado da narrativa, opondo-se assim às linhas matriciais da abordagem literária do mito. Assinalemos também uma dualidade constante, todavia mais notória em *Le Chercheur d'or*, baseada numa tensão sem resolução entre pólos opostos, entre anti-utopia e utopia, que problematiza a sua concepção. Por um lado, denuncia-se e condena-se o jugo imposto pelo colonialismo, provocando o aniquilamento da cultura indígena em proveito da civilização colonizadora, as diferenças sociais e raciais, o desrespeito pela natureza, a que parece subjazer uma espécie de *ecotopia*, e os horrores da guerra. Por outro, numa reactualização da temática do «paraíso terrestre», adere-se aos valores, às práticas e à sabedoria das culturas tradicionais. A utopia de Le Clézio, tal como a entendemos, preconiza a liberdade e não a coerção, bem como a comunhão com a natureza, onde ainda parece ser possível o encontro com a pureza original que o homem ocidental já perdeu. Procurámos (de)mostrar como o acesso a esse mundo se efectua através dos sentidos, já não só da visão, mas de uma verdadeira sinestesia, inscrita numa linha fenomenológica, segundo a qual o sujeito é definido na sua relação com o exterior, através do corpo e da linguagem. Le Clézio pareceu-nos, no entanto, relevar que o que é utópico para uns se apresenta como distópico para outros e que um sonho utópico pode tornar-se distópico a qualquer instante: a distopia alastra, invade os lugares da utopia. Se esta parece já não ter cabimento nos tempos modernos, para os quais remete *Voyage à Rodrigues*, poder-se-á contudo admitir que ela surge sempre, em ambos os textos, transformada, problematizada, numa permanente atitude de questionamento do mundo e do homem contemporâneos.

É o que nos levou a pensar o alcance do projecto utópico do autor que reflecte as fronteiras da ilha e a localização do tesouro num espaço da interioridade, passando a procura da felicidade a ser entendida, não só na sua dimensão colectiva, mas antes, e talvez

sobretudo, individual. Nesta perspectiva inovadora, a viagem da utopia assume uma dimensão ontológica, iniciática, consubstancial ao sonho. Representada de forma espiralar, ela impõe o regresso do sujeito ao ponto de origem, como uma busca de si próprio, implicando a sua evolução e transformação, para as quais muito contribui, aliás, a presença de personagens iniciadoras, com uma função análoga à do guia presente na tradição do género. Neste modo de se configurar, a *utopia da introspecção* lecleziana pareceu-nos assim elaborar a síntese entre uma visão retroactiva, dando relevância a mitos regressivos e paraísos de «compensação», e uma visão progressista, que projecta o sujeito no futuro. Em *Le Chercheur d'or*, o autor mostra-nos que a utopia é inerente à condição humana, que, quando um sonho utópico começa a desvanecer-se, logo outro parece germinar. Confrontado com a sociedade anti-utópica, Alexis procura finalmente um lugar «de l'autre côté», utópico, desconhecido e a descobrir por entre os espaços oníricos. Em *Voyage à Rodrigues*, romance de síntese e anti-tese do anterior, o narrador-autor, caracterizado pela mesma atitude de perseverante questionamento, contudo, manifestamente mais pessimista, entende que a distopia que domina o mundo, sobretudo o contemporâneo, destrói qualquer possibilidade de criar uma utopia pessoal. Por outro lado, a construção da identidade assenta numa permanente dialéctica do *mesmo* e de *si próprio*, bem como no infundável desdobramento das imagens de alteridade, numa tentativa de aproximação (utópica) do ser múltiplo e rizomático.

Atentar a este *mundo literário* levou-nos ao encontro do labirinto que o configura, igualmente presente no mundo físico e interior. Oferecendo inúmeras possibilidades de entrada e de saída, o labirinto mantém-se estreitamente ligado ao *topos* da viagem, da perda e do reencontro cíclicos, dos caminhos oblíquos, inscritos numa estética baseada nos princípios da heterogeneidade, da descontinuidade e do fragmentário, que o leitor «cooperante» sempre segue com avanços e recuos, por entre um interminável jogo das imagens reflectidas e que reflectem, de acordo com a estrutura da *mise en abyme*.

Seguindo por estes caminhos da viagem e da utopia, encontrámos assim uma escrita que se define a partir do recurso a técnicas de multiplicação, acumulação e cruzamento de mundos e discursos semióticos diferentes, do diálogo intertextual, palimpséstico e «pan-citacional» que estabelece consigo e com outros textos. Escrita de síntese, imbuída das linhas temáticas e expressivas do (Pré-)Romantismo, do Simbolismo, do *Nouveau Roman* e do Pós-Modernismo, abrindo espaço à idealização e à confissão, contemplando o

significante e o significado, conferindo primazia ao silêncio, sem deixar de enaltecer a sonoridade, a musicalidade e a poesia. Escrita do hibridismo, que eleva ao expoente máximo a utopia de More. Estética da reescrita e da recomposição que incessantemente procura a sua identidade na totalidade e na perfeição.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Le Clézio
2. Estudos críticos sobre Le Clézio
3. Obras e artigos de referência
 - 3.1. Textos
 - 3.2. Crítica e teoria
4. Diversos

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Le Clézio

1.1. *Corpus*

Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985

Voyage à Rodrigues, Paris, Gallimard, 1986

1.2. *Romances, novelas e contos*

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963

La Fièvre, Paris, Gallimard, 1965

Le Déluge, Paris, Gallimard, 1966

Terra Amata, Paris, Gallimard, 1967

Le Livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969

La Guerre, Paris, Gallimard, 1970

Les Géants, Paris, Gallimard, 1973

Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975

Voyage au pays des arbres, Paris, Gallimard, 1978

Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard, 1978

Désert, Paris, Gallimard, 1980

La Ronde et autres faits divers, Paris, Gallimard, 1982

Printemps et autres saisons, Paris, Gallimard, 1989

Onitsha, Paris, Gallimard, 1991

Étoile errante, Paris, Gallimard, 1992

Pawana, Paris, Gallimard, 1992

Diego et Frida, Paris, Gallimard, 1993
La Quarantaine, Paris, Gallimard, 1995
Poisson d'or, Paris, Gallimard, 1997
Gens des nuages, Paris, Éditions Stock, 1997
Hasard suivi d'Angoli Mala, Paris, Gallimard, 1999
Coeur brûle et autres romances, Paris, Gallimard, 2000
Révolutions, Paris, Gallimard, 2003
L'Africain, Paris, Mercure de France, 2004
Ourania, Paris, Gallimard, 2006
Raga. Approche du continent invisible, Paris, Seuil, 2006
Ritournelle de la faim, Paris, Gallimard, 2008

1.3. Traduções e ensaios

L'Extase matérielle, Paris, Gallimard, 1967
Haï, Genève, Éditions Skira, 1971
Mydriase, Montpellier, Fata Morgana, 1973
Les Prophéties de Chilam Balam, Paris, Gallimard, 1976
L'Inconnu sur la terre, Paris, Gallimard, 1978
Trois villes saintes, Paris, Gallimard, 1980
Relation de Michoacan, Paris, Gallimard, 1984
Le Malheur vient dans la nuit (1985), in *Sud*, , n°85186, 1989
Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, Paris, Gallimard, 1988
La Fête chantée, Paris, Gallimard, 1997

1.4. Conferências e entrevistas

CORTANZE, Gérard de, "Une Littérature de l'envahissement", in *Magazine Littéraire*, n°362, février 1998
F.B., "Les entretiens historiques", in *Lire*, n°370, novembre 2008
GARCIN, Jérôme, "Jean-Marie Gustave Le Clézio à Nice", in *Littérature vagabonde*, Paris, Flammarion, 1995

LE CLÉZIO, J. M. G., "Dans la forêt des paradoxes", *Conférence Nobel*, 7 décembre 2008

LHOSTE, P., *Conversations avec le Clézio*, Paris, Seghers, 1971

2. Estudos críticos sobre Le Clézio

ACKER, Isa Van, "L'Aventure marine dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard*: de la réinvention mythique à la fragilisation", in J.M.G. *Le Clézio. Lectures d'une oeuvre*, coord. de Sophie Jollin-Bertocchi e Bruno Thibault, Nantes, Éditions du Temps, 2004

ALHAU, Max, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", in *Europe*, nº674-675, juin-juillet 1985

AMAR, Ruth, *Les Structures de la solitude dans l'oeuvre de Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004

ATÉBA, Raymond Mbassi, *Identité et fluidité dans l'oeuvre de Jean-Marie Gustave le Clézio. Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008

BARBIER, Diane, *Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le Chercheur d'or*, Paris, Bréal, 2005

BORGOMANO, Madeleine, "Le Clézio ou le voyage dans tous ses états", in *Roman et récit de voyage*, Paris, Presse de l'Université de Sorbonne, 2001

BRÉE, Germaine, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 1990

DEY, Tarcis, "J.M.G. Le Clézio: *Le Chercheur d'or*", in *Nouvelle Revue Française*, nº388, mai 1985

DUTTON, Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003

-----, "Voyages avec Le Clézio: des tentatives de fuite aux itinéraires utopiques", in *Récits du dernier siècle des voyages: de Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, coord. de Olivier Hambursin, Paris, PUP-S, 2005

EZINE, Jean-Louis, "Les Milles et une îles de Le Clézio", in *Nouvel Observateur*, 19 octobre, 1995

- FERNANDES, A. P. Pedroso, “L’Enfant et le Cosmos chez Le Clézio”, in *Ariane*, nº5, 1987
- JOLLIN, Sophie, “La Bible chez Le Clézio: références et réécriture”, in *Bible et littérature*, coord. de Olivier Millet, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, J.M.G. *Le Clézio: l’érotisme, les mots*, Paris, Éditions Kimé, 2001
- LABBÉ, Michelle, *Le Clézio, l’écart romanesque*, Paris, L’Harmattan, 1999
- MICHEL, Jacqueline, *Une Mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986
- ONIMUS, Jean, *Pour Lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994
- PIEN, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l’accord originel*, Paris, L’Harmattan, 2004
- REAL, Elena e JIMÉNEZ, Dolores (coord.), J.M.G. *Le Clézio. Actes du Colloque International*, València, Eds. Servei de Publicacion de la Universitat de València, 1992
- RIDON, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L’Exil des mots*, Paris, Éditions Kimé, 2002
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, *Le Chercheur d’or*, Paris, Ellipses, 2005
- SAVIN, Tristan, “La Saga Le Clézio”, in *Lire*, nº370, novembre 2008
- THIBAUT, Bruno, “La Métaphore exotique: l’écriture du processus d’individuation dans *Le Chercheur d’or* et *La Quarantaine* de J. M. G. Le Clézio”, in *The French Review*, nº73, 2000

3. Obras e artigos de referência

3.1.Textos

- Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1986
- ARAGON, Louis, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1964
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Barcelona, Planeta, Publishing, 2007
- BUTOR, Michel, *L’Emploi du temps*, Paris, Éditions du Minuit, 1956
- CHÉVILLARD, Éric, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003

- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, London, Penguin, 1994
- FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale* (1869), Paris, Éditions du Seuil, 1997
- FRAIGNEAU, André, «Le Point de vue du Minotaure», in *Cahiers du Sud* 19, nº219, août-septembre 1939
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), Frankfurt, Fischer, 2008
- HALL, Joseph, *Mundus Alter et Idem*, Hannoviae, per G. Antonium, 1607
- HÉSIODE, *Les Travaux et les jours*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1979
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965
- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a young Man* (1917), London, Penguin, 1996
- KAFKA, Franz, *Das Schloss*, Frankfurt, Fischer, 1996
- LESSING, Doris, *The Golden Notebook*, New York, Harper Perennial, 2007
- MANN, Thomas, *Der Zauberberg* (1924), Frankfurt, Fischer, 2003
- MAUPASSANT, Guy de, *Bel Ami* (1885), Paris, Gallimard, 1999
- MERCIER, Jean-Sébastien, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1770-71), Paris, Éditions Ducros, 1971
- MICHAUX, Henri, *Ecuador*, Paris, Gallimard, 1929
- MORE, Thomas, *L'Utopie* (1516), trad. de Marie Delcourt, Paris, Garnier-Flammarion, 1987
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007
- PLATON, *Euthydème*, Tome 5, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1989
- PONGE, Francis, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962
- PROUST, Marcel, *À la Recherche du temps perdu* (1913-27), Paris, Gallimard, 1988-90
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Garnier-Flammarion, 1971
- , *Émile: ou de l'éducation* (1762), Paris, Garnier-Flammarion, 1966

- SAINT-PIERRE, Bernardin, *Paul et Virginie*, Manchester, Manchester University Press, 1950
- SAMIVEL, *Univers géant ou les nouveaux voyages de Gulliver*, Paris, Arthaud, 1958
- STENDHAL, *Le Rouge et le noir* (1830), Paris, Garnier-Flammarion, 1993
- VIRGÍLIO, *Éclogas*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1901
- , *L'Enéide*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965
- VOLTAIRE, *Candide* (1759), Paris, Gallimard, 1992

3.2. Crítica e teoria

- A.A.V.V., *Revue des deux mondes*, nº4, avril 2000
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942
- BAKHTINE, Michail, "Il Problema del testo", in V.V.Ivanov et alii, *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo Libri, 1977
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973
- , *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984
- BION, Wilfred, *Éléments de psychanalyse*, trad. de François Robert, Paris, PUF, 2004
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Edições Cotovia, 1991
- BOORSTIN, D. J., *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986
- BRION, Marcel, "Le Thème du labyrinthe et de l'entrelacs dans l'oeuvre de Léonard de Vinci", in *Revue d'esthétique* V, 1, 1952
- CALINESCU, Matei, *As 5 Faces da Modernidade*, trad. de Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega, 1999
- CEIA, Carlos, *O que é afinal o Pós-Modernismo?*, Lisboa, Edições Século XXI, 1998
- CHATEAU, Jean, *L'Enfant et le jeu* (1954), Paris, Vrin, 1976
- CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques* (1957), Paris, Éditions du Seuil, 1979

- COMPAGNON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990
- DÄLLENBACH, Lucien, "Intertexte et autotexte", in *Poétique*, nº27, 1976
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
- , *Parages*, Paris, Galilée, 1986
- DURAND, Glibert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1984
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. de Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença, 1979
- , *Les Limites de l'interprétation*, trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset, 1992
- , *Sobre Literatura*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 2003
- ÉLIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949
- , *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965
- FABRE, Cédric e JOURDANA, Pascal, "La Renaissance de l'Utopie", in *Magazine Littéraire*, nº387, mai 2000
- FARIA, Luísa Maria Rodrigues, "Bildungsroman", in *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt./edtl>> (29-03-2009)
- FERRET, Stéphane, *Le Philosophe et son scalpel. Le problème de l'identité personnelle*, Paris, Éditions du Minuit, 1993
- FREUD, Sigmund, *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, trad. de Ramiro da Fonseca, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», 1999
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1966
- GANNIER, Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972
- , *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982
- GODIN, Christian, *Faut-il réhabiliter l'utopie?*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000
- GREIMAS, A.J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966
- , *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

- HAMON, Philippe, "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique*, nº31, septembre 1977
- , "Narrativité et lisibilité", in *Poétique*, nº40, novembre 1979
- HUENEN, Roland de, "Qu'est-ce qu'un récit de voyage?", in *Les Modèles du récit de voyage. Littérales*, nº7, Paris, Centre de Recherche du Département de Français de Paris X, 1990
- HUGUES, Micheline, *L'Utopie*, Paris, Armand Colin, 1999
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Paris, Gallimard, 1976
- HUME, *A Treatise of Human Nature* (1739), Oxford, Clarendon Press, 1978
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de Lecture* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui et le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963
- JENKS, Charles, *What is Post-Modernism*, London, Art and Design, 1986
- , *The Post-Modern Reader*, London, Academy Edition, 1992
- JOUE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993
- , *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2006
- KLEIN, Melanie, *Psychanalyse d'enfants*, trad. de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2005
- , *Le Complexe d'Oedipe*, trad. de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 2006
- KLEIN, Melanie e RIVIÈRE, Joan, *L'Amour et la haine: le besoin de réparation*, Paris, Payot, 2001
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969
- KRYSINSKI, Wladimir, "Discours de voyage et sens de l'altérité", in *A Viagem na Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1997
- KUMAR, Krishan, "Utopie et anti-utopie au XXème siècle", in *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, dir. de Lyman Tower Sargent e Roland Schaer, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Fayard, 2000
- LINTVELT, Jaap, *Essai de Typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981
- LOCKE, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (1694), Paris, Vrin, 1972

- LYOTARD, Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979
- MARIN, Louis, *Utopique: jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973
- MARTINS, Lourdes Câncio, *Problemas e Leituras*, Lisboa, Edições Cosmos, 2004
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945
- MESCHONNIC, Henri, *Pour Sortir du postmoderne*, Paris, Hourvari-Klincksieck, 2009
- OTTEN, M., "La lecture comme reconnaissance", in *Français 2000*, n°104, février 1982
- PARFIT, Derek, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1978
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986
- , *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989
- PIGANIOL, A., *Essai sur les origines de Rome*, Paris, Boccard, 1917
- PRINCE, Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", in *Poétique*, n°14, avril 1973
- PRZYLUSKI, *Grande Déesse*, Paris, Payot, 1950
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 2000
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971
- RICOEUR, Paul, "L'Identité narrative", in *Esprit* 7/8, 1988
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990
- , *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997
- SARGENT, Lyman Tower, "Traditions utopiques: thèmes et variations", in *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, Bibliothèque Nationale de France/Fayard, 2000
- SEIXO, Maria Alzira, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998
- SILVA, V. M. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978

- TROUSSON, Raymond, *D'Utopie et d' Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998
- , *Voyages aux pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999
- TROUSSON, Raymond e FORTUNATI, Vita (coord.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000
- URBAIN, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002
- VOUILLLOUX, Bernard, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques et serpentine*, Paris, Hermann, 2008
- WINNICOT, Donald Woods, *La Mère suffisamment bonne*, trad. de Jeannine Kalmanovitch, Madeleine Michelin e Lynn Rosaz, Paris, Payot, 2006
- WOLFZETTEL, Friederich, *Le discours du voyageur*, Paris, PUF, 1996
- YAKOBSON, Roman, "La Dominante", in *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973

4. Diversos

- BRUNEL, Pierre (coord.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1999